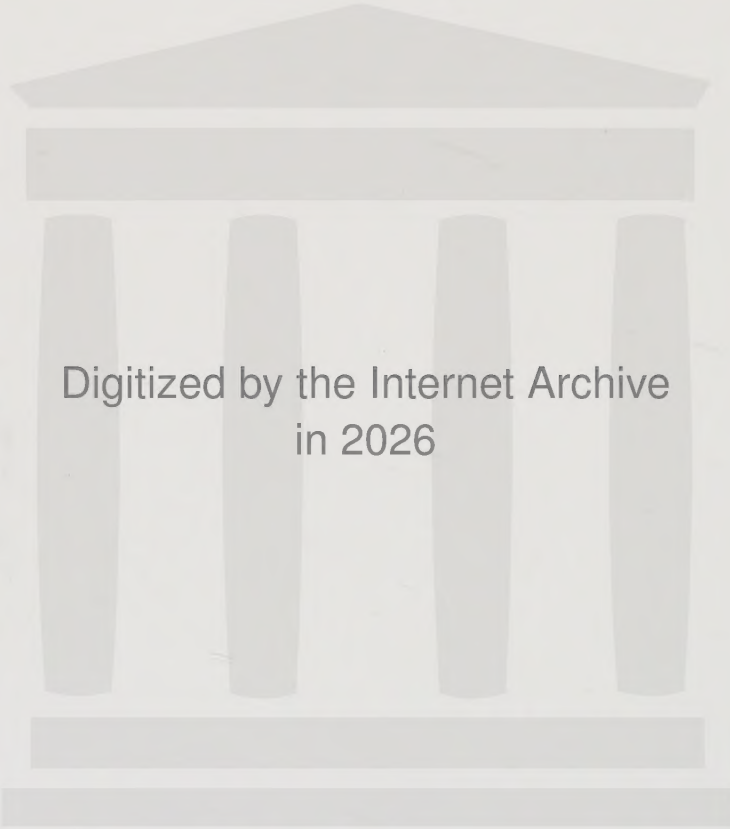




Strindbergs drömspelsteknik – i drama och teater

av Richard Bark

Strindberg 100



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553209_0010

Strindbergs drömspelsteknik — i drama och teater

RICHARD BARK

Fil kand, Gb

Akademisk avhandling som för avläggande av filosofie doktorsexamen
vid Humanistiska fakulteten vid Lunds universitet kommer att offentligen
försvaras i Carolinasalen, Kungshuset, Lundagård, lördagen den
19 december 1981, kl 10.15.

Organization LUND UNIVERSITY Department of Literature, Drama, Theatre and Film Helgonabacken 12 S-223 62 LUND Sweden	Document name DOCTORAL DISSERTATION Date of issue 1981- 11-30	
Author(s) Richard BARK	CODEN: LUHFDA(HFLI-1009)/1-224(1981) Sponsoring organization	
Title and subtitle Strindbergs drömspelsteknik - i drama och teater (Strindberg's Dream Play Technique - in Drama and Theatre)		
Abstract The purpose of this thesis is to research the <u>dreamplay technique</u>, that is, the technique by which <u>dream atmosphere</u> is created in a number of plays by Strindberg, and in different productions of these. In chapter 1, the results of the Strindberg research in this issue, is presented. Here they rarely escape "the circle-reasoning": dream atmosphere is created when something dream-like is introduced. In chapter 2, a stage historical survey of dreams created on stage ever since Aeschylus to the Symbolist movement, is presented. From the stage history, concepts like <u>transformation scene</u> and <u>play within the play</u> are derived. Chapter 3 contains theoretical drama and theatre considerations: the text of a play is perceived as a description of a fictive theatre performance. The <u>stage-illusion</u> is discussed. The <u>dream-like</u> is defined as <u>violation of time and space</u> and involves <u>transformation</u>. That brings us to a theory of dream play technique: Dream atmosphere may be created, 1) when a character in a play is in a dream-like situation and is on the same level as this, 2) when a character in a play functions as a spectator of a dream-like play within a play, 3) when the reader/spectator is given the role of "dreamer" of the play. In chapter 4, the <u>dreamplay scenes of To Damaskus I, A Dreamplay and The Ghost Sonata</u> are analysed. It will be seen that Strindberg more often than not has used possibility no 2, but never no 3. In chapter 5, 6, 7 and 8, twelve productions of these three plays are examined, with the help of directors' scripts, photographs, reviews etc. The intention is to find out how dream atmosphere is created from the time of the very first productions to the present day, productions made by Grandinsson, in 1900, Caste-gren, in 1907, Falck, in 1908, Samowsky, in 1914, Bernauer, in 1916, Reinhardt, in 1916, Molander, in 1935, 1937, 1942, Ingmar Bergman, in 1970, 1973, 1974. It becomes apparent that dream atmosphere is not solely created by the help of exterior means. All the three possibilities have been used, but the second one has been the most successful; that is, when a character in a play has functioned as a spectator of a dream-like play within the play. By this means an illusion of a truer reality is created, a reality <i>p e r s e</i>. (49 illustrations.) Summary in English.		
Key words reality as a dream, dream atmosphere, the dream-like, abolishing of time and space, the stage-audience relationship, Baroque Theatre, transformation, <u>play within the play, illusion.</u>		
Classification system and/or index terms (if any)		
Supplementary bibliographical information		Language Swedish
ISSN and key title		ISBN ISBN 91-44-19431-5
Recipient's notes	Number of pages 224	Price
	Security classification	

Distribution by (name and address)

Studentlitteratur, Box 1719, S-221 01 LUND, Sweden.

I, the undersigned, being the copyright owner of the abstract of the above-mentioned dissertation, hereby grant to all reference sources permission to publish and disseminate the abstract of the above-mentioned dissertation.

Signature

Richard BARK

Date

1981-11-16

Richard Bark

Strindbergs drömspelsteknik — i drama och teater

Distribution:
Studentlitteratur

Tryckt med bidrag från Hjalmar Gullbergs och Greta Thotts stipendiefond och
Längmanska kulturfonden.



© Richard Bark 1981
Printed in Sweden
Studentlitteratur
Lund 1981
ISBN 91-44-19431-5

*Till
Antje och Patrik*

Inledning 7

Mottagandet av Till Damaskus I—II (dramatexten) 7 — Problemställning — Terminologi — Undersökningens uppläggning 8

1. Forskningsöversikt 10

Lamm 10 — Dahlström 14 — Sartorius 16 — Børge 17 — Taub 18 — Linde — Ollén — Baumgartner 19 — Brandell 20 — Williams — Milton 21 — Szondi 22 — Lunin 23 — Öhman 24 — Müssener 27 — Fraenkl 28 — Stockenström 29 — Steene 30 — Törnqvist 31 — Powell 32 — Sammanfattning 32

2. Drömmar på scenen — en teaterhistorisk översikt 35

Antiken 35 — Medeltiden 38 — Renässansen 39 — Shakespeare 41 — Calderons Livet en dröm 43 — Barocken 44 — Romantiken 47 — Symbolismen 51 — Sammanfattning 53

3. Drama- och teaterteoretiska överväganden 55

Dramat som beskrivning av en fiktiv teaterföreställning 55 — Illusionen på teatern 56 — En teori om drömspelsteknik 58 — Analysmetoder 61

4. Drömspelstekniken i tre dramer 62

Till Damaskus I 62 — Ett drömspel 67 — Spöksonaten 72 — Sammanfattning 75

5. Urpremiärerna 77

Till Damaskus I på Dramaten 1900 (Grandinson) 77 — Ett drömspel på Svenska teatern 1907 (Castegren) 83 — Spöksonaten på Intima teatern 1908 (Falck) 86 — Sammanfattning 90

6. Uppsättningar i 10-talets Berlin 91

Inledning 91 — Till Damaskus I på Lessingtheater 1914 (Barnowsky) 92 — Ett drömspel på Theater in der Königgrätzer Strasse 1916 (Bernauer) 98 — Spöksonaten på Kammerspiele 1916 (Reinhardt) 103 — Sammanfattning 116

7. Olof Molander-uppsättningar 117

Inledning 117 — Ett drömspel på Dramaten 1935 118 — Till Damaskus I på Dramaten 1937 135 — Spöksonaten på Dramaten 1942 142 — Sammanfattning 150

8. Ingmar Bergman-uppsättningar 152

Inledning 152 — Drömspelet på Dramaten 1970 153 — Spöksonaten på Dramaten 1973 160 — Till Damaskus I—II på Dramaten 1974 166 — Sammanfattning 174

Avslutning 175

Rollistor och produktionsdata 177

Noter 185

Källor och litteratur 202

Summary in English 212

Bildförteckning 218

Person- och titelregister 219

Inledning

Mottagandet av Till Damaskus I—II (dramatexten)

I slutet av juli 1898 kunde man i flera tidningar läsa en liten notis, som meddelade att August Strindberg efter sex års tystnad som dramatiker i dagarna fullbordat senare delen av ett "tvillingdrama", vilket "delvis är ett experiment med nya dramatiska konstformer". Dramat var *Till Damaskus*, första och andra delen.¹ Det intressanta med notisen är att uppgiftslämnaren var på det klara med att dramat innebar något *nytt*.

När *Till Damaskus I—II* utkom i bokform omkring den 1 november samma år uppmärksammade också kritikerna detta "nya" i dramat — i gestaltningen av "hallucinationer"², "drömmens, aningarnes, hugskottens och de halft sinnessförvirrade synernas värld"³, "dröm- eller spökscenerna"⁴ etc. Dramat karakteriserades som en "fantasmagori"⁵, Asylscenen som en "spökvision"⁶, Guldmarkarbanketten som en "drömscen"⁷. Mest lyhörd för dramats egenart var Tor Hedberg, som såg *Till Damaskus* som en gestaltning av en inre, själslig verklighet:

det förvånansvärda är, hur han /Strindberg/ förmått sammansmälta dikt och verklighet, upplevelse och hallucination till ett helt, där gränserna mellan de båda världarna, tankens och verklighetens, den inre och den yttre, äro bortfallna, så man icke vet, hvar den ena slutar och den andra tager vid. Jag vet knappast något diktverk där korrespondensen mellan det inre och yttre är så orubbligt fasthållen, och på samma gång så osökt, så i hvarje detalj genialiskt funnen. Man har det intryck att hvad man ser — ty man ser detta drama lika mycket som man läser det — är en feberaktigt arbetande hjärnas tankar, drömmar, fantasier och hugskott omsatta i bilder af intensivt lif och af en öfvertygande realitet. Landskapen äro blott syner, frammanade af en fantasi, outtömligt rik på verklighetsstoff.⁸

Hedberg såg alltså dramat som ett uttryck för *författarens* — Strindbergs egen inre, själsliga verklighet. Personerna kring pjäsens huvudfigur, Den Okände, uppfattade han dels som "inkarnationer af denna gåtfulla, oåtkomliga makt, med hvilken dramats hjälte, 'den okände', kämpar sin hopplösa kamp", dels som inkarnationer av Den Okände själv — "de växla gestalt, ikläda sig hvarandras skepnader, äro en och många, densamme och dock ständigt skiftande, skuggbilder och dock lefvande med ett sällsamt individuellt lif". Även Edvard Alkman

var inne på dubbelgångarmotivet i sin formulering att Den Okände "återfinner sig själf i skepnaden af tiggare, dåre; munk".⁹ Karl Warburg gick däremot ett steg längre och snuddade vid en tanke som i fortsättningen kommer att diskuteras under benämningen "projektionsteorin" — dvs. uppfattningen att Den Okändes omvärld är en projektion av hans inre. Föregripande denna teori hävdade Warburg att bifigurerna kring Den Okände äger "så till sägandes ingen själfständig existens /— — / de äro, skulle en filosof kunna säga, endast till såsom 'bestämningar' hos honom — och vissa af dem äro rent af hans dubbelgångare eller hans drömbilder".¹⁰

Tor Hedberg hade också uppmärksammat hur *Till Damaskus* sceniska dimensioner betjänar denna gestaltning av det inre, det själsliga:

Och hvilket genialiskt användande af scenens resurser /— — — / hvilken förmåga att låta hela detta grofva, klumpiga, ofta illusionslösa teatermaskineri tjäna de rent skaldiska intentionerna, tolka ett själsdrama, gifva oss en bild, påtaglig och förstörad, af en hjärnas förvirrade arbete. Den rent sceniska genialiteten är icke det minst märkliga i detta sällsamma drama.¹¹

Problemställning — Terminologi — Undersökningens uppläggning

Redan vid publiceringen av *Till Damaskus I—II* lade man således märke till dramats "drömscener" och gestaltningen av en inre, själslig verklighet. Samma iakttagelse skulle göras i en rad därpå följande Strindbergsdramer: hur den fiktiva verkligheten plötsligt eller så småningom förvandlas till något drömartat — utstrålade en intensiv drömsämning — för att sedan återgå till grundfiktionen, och detta i ett ständigt växelspel. Forskare och teaterfolk har försökt analysera denna drömsämning men sällan lyckats precisera var i dramerna den förekommer, hur den uppstår och hur den förhåller sig till dramat i övrigt — och till läsare och åskådare. Naturligtvis är gränserna mellan "drömspelsscener" och "verklighetsscener" svåra att dra, eftersom de ofta är och skall vara flytande, men här skall ändå ett försök göras.

Då *Till Damaskus* kom ut var ännu inte termen "drömspel" aktuell. Först i Er-inran till *Ett drömspel* (skrivet 1901, publicerat 1902) talar Strindberg om *Till Damaskus* som "mitt förra drömspel". Ordet "Traumspiel" finns belagt i tyska språket redan 1742 i betydelsen "tankarnas spel med inbillningen under sömnen".¹² Som Harald Elovson visat förekommer ordet "Traumspiel" hos Tieck (1828) och ordet "drömspel" hos Almqvist (i *Jaktslottet* 1832) — men i båda fallen som karaktäristisk av verkligheten och inte som dramatisk genrebeteckning. Som sådan används termen däremot av Ernst Josephson i dramat *Peder Smed*, som har underrubriken "Drömspel i fem hägringar" och som trycktes i *Ord och Bild* 1893.¹³ Ordet "dreamplay" förekommer inte i engelska ordböcker men väl i litteratur- och teatervetenskapliga verk som en direkt översättning av Strind-

bergs "drömspel". Det används i dag liksom tyskans "Traumspiel" som beteckning på en dramatyp, som initierats av just Strindbergs drömspel. I franska språket finns ingen motsvarighet och Strindbergforskaren Maurice Gravier har därför fått konstruera uttrycket "jeu de rêve".¹⁴ (Dramat *Ett drömspel* kallas på franska som bekant *Le Songe*.)

Med *drömspel* menas i det följande en drama- eller teatertyp, där den fiktiva verkligheten kontinuerligt eller stundtals framstår som drömartad, dvs. innehåller drömsämning. Med *drömsämning* menas en sämning som liknar den i en dröm — som inte behöver utgå från en dröm, men som påminner om den som en dröm förmedlar. Med *drömspelsteknik* avses den teknik, varmed drömspel och drömsämning skapas i drama eller på scenen.

Inledningsvis kommer den forskning som behandlat problemet hur drömsämning skapas i Strindbergs dramatik (och i viss mån på scenen) att presenteras. Naturligtvis är det omöjligt att ta upp allt som skrivits i denna fråga, varför ett urval har måst göras. Principen har varit att forskningsresultaten presenteras i kronologisk ordning och att endast sådana synpunkter redovisas, som innebär något nytt i förhållande till tidigare forskning.

Därefter görs en teaterhistorisk översikt i avsikt att se hur man genom tiderna försökt gestalta drömmar på scenen. Därmed klarläggs vilken teatertradition Strindberg har kunnat bygga på eller bryta mot. Ur teaterhistorien hämtas vidare en rad principer för hur drömsämning kan skapas på scenen. Det blir i detta teaterhistoriska perspektiv som avhandlingen får en av sina tyngdpunkter, detta i motsats till tidigare Strindbergsforskning som huvudsakligen behandlat drömspelsdramatiken ur biografiska eller religionsfilosofiska aspekter.

Efter några drama- och teaterteoretiska överväganden analyseras tre besläktade dramer — *Till Damaskus I* (1898), *Ett drömspel* (1901) och *Spöksonaten* (1907) — med huvudvikt vid drömspelstekniken i dessa. Ursprungligen var tanken att undersöka ett större antal Strindbergsdramer, men av utrymmesskäl har denna tanke måst övergivas. De tre dramer, som slutligen valts, står dock som de mest centrala, när det gäller det problemområde avhandlingen behandlar.

Alltsedan dramerna publicerades har ju det återkommande problemet varit hur drömsämningen i dessa skulle kunna realiseras på scenen. Inte minst Strindberg själv brottades med frågan. I senare hälften av avhandlingen undersöks därför ett antal representativa uppsättningar alltför upremiärerna vid sekelskiftet fram till våra dagar — i avsikt att se hur regissörer, scenografer och skådespelare gått till väga för att skapa drömsämning. Även här har av utrymmesskäl ett urval måst göras. Principen har varit att välja de uppsättningar, som varit banbrytande för dessa dramers och drömspelsteknikens scenhistoria, och sådana som varit ett uttryck för sin tids teaterstil eller bidragit till att skapa den samma.

1. Forskningsöversikt

Lamm

Grundläggande för all Strindbergsforskning är Martin Lamms arbeten: *Strindbergs dramer I—II* (1924—26), *Strindberg och makterna* (1936), *August Strindberg I—II* (1940—42, 2a rev. uppl. 1948) och Strindbergskapitlet i *Det moderna dramat* (1948). Lamm var den förste som hade tillgång till en mängd bakgrundsmaterial — såsom utkast, brev, dagboksanteckningar — som dittills varit otillgängligt för forskningen och som så skulle förbli en lång tid framöver (det gäller även Ockulta dagboken som officiellt släpptes först 50 år efter författarens död). På ett mycket skickligt sätt utnyttjade han detta material för den metod han valt: den biografiska. Tyvärr kom materialet och andra upplysningar om Strindbergs biografi, som Lamm vaskat fram, att i alltför stor utsträckning styra hans framställning. Göran Lindström har pekat på detta förhållande, som bl.a. yttrar sig i att Lamm ofta sätter likhetstecken mellan Strindberg som person och figurer i hans verk.¹ I Lamms strävan låg dock att förklara och tona ner det som kunde verka egendomligt och överdrivet hos Strindberg genom att visa på den biografiska bakgrunden. Resultatet blev ofta en förenkling och därmed sopades också drömsämningen i vissa verk undan genom att förankras i en faktisk verklighet. I sina bästa stunder genomför dock Lamm en analys med många fina iakttagelser, som står sig än i dag.

På grundval av sitt material kommer Lamm fram till att det karakteristiska för Strindbergs sinnestillstånd under åren efter Infernokrisen var "hans känsla av osäkerhet i fråga om realiteten av allt vad han upplevde" och "att själva verkligheten för Strindberg ofta tedde sig som en förvirrad dröm".² Detta medför att han återger verkligheten "i den egendomliga dager, vari han skådar den".³ För Lamm är problemet hur Strindberg åstadkommit drömsämning i sina dramer mycket enkelt: "drömsämningen i Ett drömspel är till stor del åstadkommen alldeles som i Till Damaskus genom att verkligheten setts i drömmens dager". För att åskådliggöra "livets drömkraftighet" har Strindberg helt enkelt "skildrat verkligheten i drömmens dager".⁴ Drömsämning skulle alltså enligt Lamm skapas genom att något drömartat införs. Det är en intetsägande självklarhet — ett slags "cirkelresonemang".

Vidare skall noteras att dessa drömartade inslag enligt Lamm "återges med realismens tekniska medel" och att Strindberg efter Inferno "bibehållit det naturalistiska handlaget".⁵

Lamms metod att alltid visa på den biografiska bakgrunden till drömspelsinslagen leder till en del olyckliga slutsatser. Han vill göra gällande att verklighetshalten i dramerna är högre för Strindberg än för oss, eftersom författaren "upplevt" de drömartade inslagen. Vi som läsare skulle alltså enligt Lamm uppleva en starkare drömsämning än Strindberg. Om *Till Damaskus* heter det att huvudparten av dramat är "insvept i en tät drömslöja, som gör läsaren oviss om den realitetshalt, som det äger för författaren". Drömspelsscenerna är inte "artificiella skräckscenerier, arrangerade med en skicklig regissörs fingerfärdighet" utan "upplevda likaväl som vardagshändelserna i hans dramer".⁶ Denna verklighetsförankring gäller enligt Lamm i än högre grad om kammarspelen: "Då man säger att de tre kammarspelen från vardagsstämmningar och vardagssituationer glida över i förvirrade drömspelsscenerier, begagnar man egentligen ett uttryckssätt, som Strindberg icke skulle ha gillat." Om *Spöksonaten* heter det:

Mycket i dramat — säkert mer än vi veta — är hämtat från en verklighet, som för Strindberg var välbekant och alldaglig /——/ Men vi tycka oss trampa i en härva av outhärliga mysterier, röra oss bland varelser som alls icke höra hemma på vårt jordklot. För oss verkar *Spöksonaten* som en skräckfantasi med grälla effekter, där personerna skrika ut de brutalaste sanningar. Strindberg själv hade motsatt uppfattning.⁸

Detta biografiska synsätt leder till en ofrånkomlig motsägelse. Först säger Lamm att Strindberg upplevde verkligheten som en dröm och också skildrade den som en sådan. Sedan säger han att många av Strindbergs drömspelsinslag har verklighetsunderlag och alltså inte kan ha upplevts så drömartade av författaren som de framstår för oss. Att ett drömspelsinslag har verklighetsunderlag innebär ju inte att det skulle förlora sin drömsämning — inte ens för Strindberg.

Om *Till Damaskus* heter det att dramat "bäres av en mjuk, poetisk drömsämning". Därefter försöker Lamm reda ut med vilka medel denna drömsämning är skapad. Han pekar i första hand på dramatets cirkelkomposition — dvs. att första halvans scener återkommer i den andra halvan fast i omvänd ordning enligt mönstret: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 8 7 6 5 4 3 2 1. Lamm skriver:

genom att ständigt återföras till samma sceneri och i slutscenen återfinna huvudpersonerna i exakt samma situation, som man lämnat dem i inledningsscenen, bibringas åskådaren den föreställningen, att det hela varit ett sorts drömförlopp, i vilket han gradvis försänkts i allt djupare sömn, och — i den andra hälften — ryckts upp till allt klarare medvetande.⁹

Enligt Lamm skulle åskådaren alltså först i andra halvan av dramat bli medveten om att han varit med om något drömartat. Som vi skall se skapas drömsämning redan i början — t.ex. i scenen med De brunklädda begravningsgästerna — för att sedan återkomma med jämna mellanrum. Däremot förefaller det rik-

tigt att scenernas återkomst bidrar till drömsämningen i andra halvan och genom feed-back förstärker den i den förra — vidare att mittscenen, Asylén, har starkast drömsämning och att den andra halvan gör ett "vaknare" intryck än den förra.

Man bör också observera att Lamm här talar om "åskådaren" trots att han inte syftar på något uppförande av dramat. Mera adekvat hade varit att tala om "läsaren" i lässituationen. I *August Strindberg* har Lamm ändrat perspektivet: här är det *personerna* i pjäsen, som "i dramats förra hälft alltmera försänkas i dvala, under det att de i den senare ryckas upp till allt klarare medvetande" (s. 238).

I *Strindbergs dramer II* snuddar Lamm vid tanken att Den Okändes omvärld är en projektion av hans inbillning. Lamm säger där att Mendelssohns sorgmarsch "uppkallar för hans /Den Okändes/ blickar ett underligt begravningsfölje" (s. 58). I *Det moderna dramat* är denna projektionsteori fullt utvecklad: "Vad Den Okände tänker tar kroppslig gestalt, hans outtalade längtan kallar till honom Damen" (s. 157).

I *Ett drömspel* har Strindberg enligt Lamm lyckats uppnå "en häpnadsväckande illusorisk drömsämning".¹⁰ Lamm tar upp frågan: Vem drömmer *Ett drömspel*? Vem är drömmaren i dramat? — och kommer fram till att denne saknas. Skolförhöret är "en dröm av officern, men på andra ställen verkar han mera drömd figur än drömmare, och detsamma gäller dramats övriga personer". Lika litet kan man betrakta författaren eller åskådaren som drömmaren, menar Lamm och hävdar i stället att "de gåtfulla sömngångarna på scenen stå i verklighetsförbindelse med varandra och på samma gång drömma de om varandra. Styckevis sammanfalla dessa drömmar med åskådares egen, och det hela tvinnar sig samman till en enda stor drömhärva, vårt jordelivs outredbara mardröm".¹¹

Lamm ställer också frågan hur Strindberg lyckats framkalla "en så suggestiv drömsämning" och svarar: *För det första* sker det "genom yttre scenanordningar" och Lamm syftar då på metoden att låta vissa föremål i en scen stå kvar i nästa — men nu föreställande något annat (linden, som blir klädhängare, som blir kandelaber osv.).¹² *För det andra* sker det "genom att låta scenerna från förra hälften av dramat återkomma i omvänd ordning i den senare" — dvs. samma grepp som användes i *Till Damaskus I*. Lamm påpekar också att scenernas återkommande i *Ett drömspel* inte är konsekvent genomfört och att Strindberg tröttnat på idén.¹³ Därefter blir det svårare att följa Lamms utredning. Han säger emellertid *för det tredje* att Officern är "den mest typiske drömmaren", eftersom han har "det intermittenta medvetandet om orimligheten i de upplevelser som möta honom".¹⁴ Officern ifrågasätter alltså realiteten i det han upplever. *För det fjärde* drar Lamm fram "mardrömsformerna" och tar som exempel scenen i Kammaren med äktenskapsgrälet och Kristins fras "Jag klistrar, jag klistrar!". Och *för det femte* anför Lamm bristen på "konsekvens i scenföljden; en besatt idé är nog för att föra oss in i en helt ny omgivning", och han pekar på förflyttningen från Det växande slottet till Teaterkorridoren och därifrån till Advokat-

kontoret osv.¹⁵ Här lämnar Lamm den inslagna linjen men hinner också göra den fina iakttagelsen att "de uppträdande betrakta det mesta såsom självklart med den skenlogik, som utmärker drömmen".¹⁶ Detta är ju raka motsatsen till Officerns attityd till verkligheten i den tredje kategorin ovan. Accepterande eller ifrågasättande av verkligheten kan alltså enligt Lamm tydligen båda tjäna drömmestämningen.

Hur "litterär" Lamms analys egentligen är, hur han negligerar scenanvisningar och bortser från dramatextens visuella och akustiska dimensioner, framgår bäst av hans analys av den andra scenen i Fingalsgrottan. Han hävdar att "drömsynerna", som Dottern och Diktaren där upplever, endast framställs genom dialogen, när scenanvisningarna i stället klart anger att den sjunkande besättningen hörs sjunga och skrika utifrån och att den korsfäste visar sig som ett vitt sken över vattnet, varefter scenen inför öppen ridå förvandlas till Teaterkorridoren, och Diktaren först då berättar vad *han* ser. Hur bunden Lamm är av dialogen avslöjas, då han apropå denna scen säger att det är dialogen "som skänker dramat dess förtätade drömmestämning".¹⁷

Lamm skiljer *Spöksonaten* från *Till Damaskus* och *Ett drömspel* genom att ange dess synvinkel som "ej drömmens, ej visionens, ej verklighetens". Det är inte heller som i *Pelikanen* fråga om "en till det visionära och fantastiska stegrad verklighet, en sorts 'överrealism' ". Lamm betonar i stället *Spöksonatens* verklighetsförankring: "Det är verkligheten, som till en början utan någon märkbar förvridning presenteras för åskådaren. Först ytterst varsamt föres det övernaturliga in /— — / och det hela slutar såsom det mest förvirrade drömspelssceneri."¹⁸ Om kammerspelen generellt heter det att de öppnar "med realistiskt tecknade scener" och att "blandningen av drömmestämning och brutal naturalism kom därför att ge kammerspelen deras särprägel".¹⁹ *Spöksonaten* utmärker sig för "glidande övergångar mellan verklighet och dröm" och dramat "har på samma gång den brutala naturalismen från Svarta fanor och den lyriska stämningen i Ett drömspel".²⁰

Lamm frågar sig hur Strindberg i *Spöksonaten* åstadkommit detta "vaxkabinett av monster" (Strindbergs egen beteckning på figurerna i *Brända tomten*) och svarar: "han låter den karikerade och förstörade liknelsen träda i stället för verkligheten" samt jämför med hans "romanteknik". I romanerna används dock liknelserna endast bildligt, i *Spöksonaten* uppträder däremot personerna "i den gestalt, varmed de förliknats".²¹ Som exempel pekar Lamm på Överstens hustru, som i första akten omtalas och då *liknas* vid en mumie, medan hon i andra akten enligt Lamm *är* en mumie. Mot detta synsätt kan invändas att hon även i andra akten bara till en del liknar en mumie — i övrigt bl.a. en papegoja och ibland t.o.m. en människa.

I *August Strindberg* menar Lamm att Strindberg i *Spöksonaten* överskridit vad som är sceniskt möjligt "i sitt försök att på en gång skildra, hur människorna spela sin antagna roll och hur de se ut inuti" (s. 354), men något senare heter det i detta arbete att människorna i *Spöksonaten* "framträda sådana som de se ut

inuti''. Detta gäller inte bara om människorna. Strindberg vill enligt Lamm skildra ''en sorts högre verklighet, där man ser tingen i deras rätta dager'' (s. 361). Kammarspelen (utom *Oväder*) ''vilja ge glimtar av den verklighet som finns bakom vårt vardagsliv'',²²

Dahlström

Lamms pionjärverk *Strindbergs dramer I—II* utkom just då den expressionistiska rörelsen i Tyskland höll på att ebba ut och kan ses som ett försök att göra upp med den expressionistiska synen på Strindberg — helt enkelt genom att förtiga den så mycket som möjligt. Nu hade detta synsätt aldrig varit särskilt utbrett i Sverige utan var framför allt en tysk företeelse, som via rapporter i svenska tidningar och Reinhardts gästspel i Stockholm med olika Strindbergsuppsättningar nått vårt land. Lamm är noga med att markera ''hur litet beroende Strindberg var av de utländska symbolistiska eller expressionistiska rörelser, som sedermera ivrigt skulle inmönstra honom bland sina företrädare''.²³ I icke-svensk forskning har det däremot ända sedan 10-talet varit kutym att se Strindberg som föregångare till det expressionistiska dramat. Ett av de tidigaste försöken att mer systematiskt sammanfatta detta synsätt finns i Carl Dahlströms bok *Strindberg's Dramatic Expressionism* (1930).

Dahlström gör först en inventering av vilka faktorer, som konstituerar ett expressionistiskt drama, och stöder sig då i huvudsak på den tyske teaterkritikern Julius Babs många artiklar i ämnet, bl.a. ''Die Expressionisten und das Drama'' (1916).²⁴ Dahlström kan slutligen ställa upp en hel tablå över ''expressionistiska faktorer'', varav de viktigaste är:

1. *Ausstrahlungen des Ichs*, solipsism, objectification of inner experience, struggle of opposites, autobiographical tendency, typification, monologue, the aside
2. The Unconscious, *Einfühlung*, intuition, distortion, dream character, pantomime, telegram-style
3. *Seele*, *ur*-ishness, feeling, ecstasy, *Schrei*, music (s. 80)

Den viktigaste av dessa faktorer är den dubbeltydiga ''Ausstrahlungen des Ichs'', som betyder dels att dramat innehåller självbiografiska inslag, dvs. att dramat är ett uttryck för författaren, dels att huvudpersonens omvärld i ett drama är en projektion av hans inre (det som här kallas ''projektionsteorin''). Eftersom *Fadren* innehåller självbiografiska inslag vill Dahlström karakterisera det som ett expressionistiskt drama (s. 101) på samma sätt som *Till Damaskus* (s. 138f). Det finns emellertid ingenting i dramat *Till Damaskus* som säger att Den Okände och den som skrivit pjäsen skulle vara en och samma person. Det är endast vår externa kännedom om Strindbergs biografi, som kan förleda oss till en sådan tolkning, men något stöd i texten har den inte.

Dahlström stöder sin "projektionsteori" på Diebolds ofta citerade formulering i *Anarchie im Drama* (1921):

In "Nach Damaskus" steht mit dem "Unbekannten" zum erstenmal der Monologist des expressionistischen Dramas auf dem Theater. Jener im Kerne eher lyrische als dramatische Ankläger der Menschheit und Ausschreier seiner Schmerzen, wie Sorgen "Bettler", Hasenclevers "Sohn" und Kornfelds "Bitterlich", deren meiste Gegenspieler weniger Vertreter von wirklichen Gegenwillen sind als Materialisation ihrer eigenen Seelen.²⁵

I sin analys av *Till Damaskus I* kommer Dahlström fram till att inte bara personerna kring Den Okände (s. 122 f, 127 f) utan hela hans omvärld är "Ausstrahlungen des Ichs", projektioner av hans jag: "The whole play is so evidently a radiation of the ego that nearly all its elements may be included under the one caption." (s. 124.)

Dahlström bygger sin bevisföring på Den Okändes egna *uttalanden* om hur denne upplever verkligheten — inte på hur den fiktiva verkligheten gestaltas i dramat. Han vill göra gällande att man redan efter det första replikskiftet — "Den Okände: Se där är ni. Jag visste nästan ni skulle komma. Damen: Ni kallade alltså på mig; ja, jag kände det." — skulle kunna dra slutsatsen att Damen är en projektion av Den Okändes undermedvetna, en materialisation av hans önskan — men han avstår med hänvisning till "säkrare" uttalanden av Den Okändes mun (s. 124).

Dahlström har inte observerat att de projektioner han anför endast är sådana som Den Okände *säger* sig uppleva, men som inte är sceniskt gestaltade, visuellt eller akustiskt, i dramats fiktion. I scenen Vid havet ser Den Okände köket i Damens föräldrahem i hennes virkning. Detta kök tolkar Dahlström helt riktigt som en projektion av Den Okändes tankar, men han undlåter att nämna att denna projektion inte har scenisk, visuell eller akustisk dimension (s. 133 f). Exemplet visar hur viktigt det är i dramaanalys att skilja mellan saker som *berättas* från dem som *gestaltas* visuellt eller akustiskt inom dramats fiktion. Att Den Okände har hallucinationer får inte förleda oss att tro att allt som visas i dramat är projektioner av hans jag.

Som de bästa exemplen på "Ausstrahlungen des Ichs" anför Dahlström scenen med De brunklädda begravningsgästerna och Asylscenen (s. 128 o 137). Menar då Dahlström att dessa är att likställa med hallucinationer — att Den Okände aldrig stöter på begravningsgäster eller vistas vid någon asyl? Att det överhuvudtaget inte finns någon objektiv verklighet i dramat för Den Okände att projicera på? Dahlström driver projektionsteorin så långt att den hotar förvandla hela dramat till en hallucination. Han tar inte heller upp frågan om *var* Den Okände befinner sig i förhållande till sina "projektioner". Ibland verkar det som om Den Okände — med Dahlströms sätt att se — var en *del av* projektionen, som om han *ingick* i den, själv var en *drömfigur*.

Till sist gör Dahlström en variant av projektionsteorin, som inte går att förena med den han tidigare framfört. Han framkastar nämligen förslaget att Den Okände hela dramat igenom sitter på bänken vid Gathörnet och drömmer dramat:

Yet when one finally returns to the original street corner one has the feeling that no time at all has passed. It seems as though the Unknown has been sitting day-dreaming, as though the whole drama were a materialization of what has taken place in the Unknown's mind. (s. 154.)

Detta är en helt rimlig tolkning, som också uppfyller kravet på möjlighet till scenisk realisering, men den går inte att kombinera med Dahlströms tidigare framförda projektionsteori. Enligt denna är Den Okändes omvärld en projektion av hans inre, medan enligt den senare tolkningen hela "drömmen" inklusive Den Okände blir en projektion av Den Okände som sitter på bänken och drömer.

Enligt Dahlström medför alltid "Ausstrahlungen des Ichs" förvriddning (distortion) av verkligheten, vilket i sig skulle vara tillräckligt för att göra Strindbergs dramatik efter *Inferno* expressionistisk. I *Ett drömspel* och *Spöksonaten* förekommer enligt Dahlström inte "Ausstrahlungen des Ichs" men väl *förvriddning*, vilket ensamt skulle göra dessa dramer till expressionistiska verk.²⁶

Sartorius

Ella Sartorius bok *Der Traum und das Drama* (1936) är trots sitt blygsamma format (79 sidor) en grundlig och idérisk genomgång av drömmar i drama och på scen alltifrån Shakespeare t.o.m. expressionisterna. Strindbergs dramatik blir föremål för den största och mest inträngande studien i boken. Sartorius utgår från 1) att drömmen alltid presenteras som en pjäs i pjäsen, 2) att drömmen är av andra gradens verklighet i förhållande till huvudhandlingen, 3) att drömmen stegrar illusionen och 4) att den värld som framställs genom drömmen är subjektiv-själslig och ger en inblick i drömmarens inre (s. 7 f). Som exempel på drömmar gestaltade som pjäs i pjäsen nämner hon vålnaderna hos Shakespeare och huvudpersonernas drömmar i Grillparzers *Der Traum ein Leben* och Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt* (s. 8 f).

I Strindbergs *Till Damaskus* och *Ett drömspel* finner Sartorius emellertid ingen klar skiljelinje mellan "drömscener och verklighetsscener" (s. 48), trots den "ramhandling" hon funnit i det senare dramat (s. 63 f, 74). En expressionist som Toller har enligt Sartorius ännu inte förstått att projicera drömsituationerna på en verklighetsbakgrund, medan Strindberg redan tagit steget från "Traum im Drama zum Drama als Traum" (s. 48). Drömmen blir alltså dramatisk formprincip (s. 47) — men endast i analogisk mening (s. 78).

I sin analys av *Till Damaskus* och *Ett drömspel* kommer Sartorius fram till att alla förlopp och företeelser i dessa dramer inte har någon objektiv giltighet utan hänför sig till något subjektivt-själsligt, som utkristalliserar sig kring Den Okände och en rad figurer kring Indras dotter. Men även Den Okände är underkastad drömmens formprincip, vilket inte är fallet med Indras dotter, som står utanför dramats händelser (s. 48). En åskådare till *Till Damaskus* måste enligt Sartorius, om han eller hon skall kunna följa handlingens gång, själv bli bärare av det som sker — själv bli drömmaren som drömmer dramat. Den Okände blir då inte ett föremål för yttre betraktelse utan framstår som en figur i en dröm, som åskådaren drömmer (s. 49).

Sartorius har gjort den viktiga iakttagelsen att orden, dvs. replikerna, hos Strindberg spelar en underordnad roll i förhållande till de visuella faktorerna. Personer och dekor i växling och förvandling är det viktiga (s. 50): "Bildhaftes, und vor allem Bewegung in Bildern tritt an der Stelle der Handlung, und das entspricht dem Wesen der Traumdarstellung." (s. 52.) Men, invänder Sartorius, de yttre medlen behövs knappast på teatern för att skapa drömmstämning — de rättar sig automatiskt efter betydelsen "dröm" (s. 46). Om alltför grova medel brukas — t.ex. en slöja för scenöppningen — motverkas syftet och ingen drömmstämning skapas — som t.ex. i Zauberpossen trots mängder av underbara uppenbarelser och snabba förvandlingar i dessa. Där efterbildas bara "drömmeteknikens yttre drag, drömbildernas förvandlingskaraktär" (s. 69).

Børge

I sin avhandling *Strindbergs mystiske Teater* (1942) vill Vagn Børge göra gällande att dramerna *Till Damaskus* och *Ett drömspel* är "drömmar", som dröms av Den Okände respektive Indras dotter. Om det förra heter det att "hele Dramaet skal opfattes som en Drøm" och att det "foregaar inde i Stykkets ene Helt, Den Ukendte" (s. 77). I det senare dramat är Indras dotter "Drømmere" (s. 190), som drömmer hela dramat (s. 194). Børge förklarar aldrig vad han menar med termen "mystisk" teater utan använder den som en helt självklar karakteristik av dramerna efter *Inferno* (med undantag för de historiska som han inte behandlar). Som exempel på Børges terminologiska vaghet kan hans definition av det han kallar dramernas "Strindbergsatmosfaere" tjäna:

Det er en dramaturgisk Faktor af en ganske egen Farve, en scenisk mystisk Aura, en Blanding af Naturalisme og Mystik, en aandelig Substans, som eksisterer baa-de i og udenfor Replikkerne, som et *hemmeligt Noget*, der skal fylde hele Rummet, i hvilket det mystiske Teater spiller. (s. 169.)

Børge anser sig lägga ett "dramaturgiskt" perspektiv och underkänner därmed Lamms forskning totalt: "Mit Bidrag til Strindbergforskningen er bl.a. be-

tinget deraf, at jeg i Motsætning til Lamm analyserer ikke den trykte Dramatekst, men netop *Teaterforestillingen*”, eftersom dramerna kommer till sin rätt först på scenen (s. 53). De föreställningar, som Børge analyserar, existerar emellertid bara i hans egen fantasi. I det trettio år senare utkomna verket *Strindberg, Prometheus des Theaters* (1974) skriver han däremot att *Ett drömspel* ”kaum zu spielen ist” (s. 398 f).

Børges beskrivningar av sina fantasiföreställningar inskränker sig ofta till intet förpliktande påpekanden om hur viktig belysningsförändringen är i den ena eller den andra scenen (s. 226 f). Om spelstilen heter det: ”I det mystiske Teater skal der spilles og tales paa en helt anden Maade end i det naturalistiske, — og dog skal Grundtonen vaere den samme” (s. 81). Personinstruktionen till den skådespelerska, som skall spela Damen i *Till Damaskus*, lyder att hon ”maa derfor give Tilskuerne en Fornemmelse af, at hun saa at sige er skabt af Den Ukendtes Tanker” (s. 92), men hur detta skall gå till behåller Børge för sig själv. Vidare hävdar han att trots ”Drømmespilstemning” skall ”Figurerne ogsaa virke som Naturalisme med en kras sand Psykologi” (s. 91). Om scenen i *Föräldrahemmet i Ett drömspel* heter det att ”Skuespillerne maa over deres Spil og dagligdags Tale her kunne skabe et rent individuelt Sjaelens Drømmesløb og virke delvis astrale” (s. 227). Det låter sig sägas, men hur det skall göras förklarar inte Børge.

En passant nämner Børge att rummet och tiden upphävs i dessa dramer (s. 60) — men utan att närmare gå in på vad detta betydelsefulla faktum innebär. Förtjänsten hos Børges avhandling ligger för övrigt i att han som en av de första hävdar att Strindberg ”ikke blot var Digter, men ogsaa Teatermand” (s. 195) och att ”Strindberg har digtet hele sin Dramatik med Scenerummet for Øje” (s. 341). Det är en synpunkt som går stick i stäv mot exempelvis Lamms (se nedan s. 33). Trots att Børges synpunkt senare har hävdats av framför allt Carl Öhman och Göran Lindström har den ännu inte tillräckligt beaktats av forskningen, trots att den skulle kunna ge oss en helt ny bild av Strindbergs dramatik.²⁷

Taub

Hans Taub utgår i sitt arbete *Strindberg als Traumdichter* (1945) reservationslöst från uppfattningen att Strindberg i sin diktning skulle återge ”riktiga” sömndrömmar:

Seine Traumdichtungen wirken so unmittelbar und echt, weil seine Träume nicht konstruiert sind; er gibt wieder, was er selbst im Traume gesehen. (s. 88.)

Seine Grösse als Traumdichter besteht darin, das der Traum bei ihn nicht erdichtet ist. (s. 109.)

Som den romantiske klockaren på Rånö går Strindbergs personer enligt Taub omkring och drömmar vakna. Av intresse i detta sammanhang är att Taub redan i *Mäster Olof* (1872) funnit en "Traumvision". Alldeles i slutet av första akten går först Mäster Olofs elever ut åt ena hållet, medan Olof säger: "Det var den sista ljusa morgondrömmen som gick; förlåt mig — nu är jag vaken!". Därefter går Olof själv tillsammans med Lars ut åt det andra hållet. Precis innan han hunnit ut, vänder han sig om för att än en gång se efter sina scholares, men på den plats, där dessa tidigare fanns, står nu svartbröderna Mårten och Nils. "Olof uppger ett rop av ofrivillig häpnad och far med handen över pannan. Lars drar honom med sig. Ridån faller." Taub kommenterar:

Dass die beiden Schwartzbrüder nur Olof erscheinen, dass Olof sie in einem visionären Zustand sieht, dass es sich hier um ein Schauen nach innen, um ein dem Traume gleichendes Erleben, um eine Illusion handelt, welche doch alle Zeichen einer gespensterhaften Wirklichkeit trägt, deutet Strindberg schon dadurch an, dass Lars dabei ausscheidet. (s. 15.)

Även om Lars som scenanvisningen anger är närvarande vid denna scen, har Taub naturligtvis rätt i att den förebådar tekniken i drömspelscenerna i *Till Damaskus I* (s. 16).

Refererande till Strindbergs Erinran till *Ett drömspel* menar också Taub att det karakteristiska för detta drama är att "tid och rum existera icke" (s. 106 ff).

Linde — Ollén — Baumgartner

Det är i och för sig märkligt att Strindbergs drömspelsdramatik inte lockat till fler analyser med utgångspunkt i Freuds drömtydningsteori.²⁸ Ebbe Linde tar emellertid i sin uppsats "Drömstilen hos Strindberg och Kafka" (*Bonniers litterära magasin* 1946) upp Strindbergs eventuella förhållande till Freud och ger också en förklaring till varför dennes drömtydningsteori inte känns relevant applicerad på Strindbergs dramatik. Linde vill låta vara osagt om Strindberg känt till Freud men håller inte för otroligt att han hört talas om idéerna i *Die Traumdeutung*, som utkom 1900. Intresset för drömmar låg i tiden. "Drömstilen" hos Strindberg är enligt Linde "syster, ej dotter, till psykoanalysen" (s. 761).

Linde hävdar att skillnaden mellan Strindberg och Kafka är den att den förre diktade drömmar, medan den senare byggde på sina verkliga sömndrömmar. Strindbergs tankegång är alltid "segrande och logisk. 'Förvirringen' ligger i bildernas anordning, för övrigt är allt fast, planmässigt, färgrikt och plastiskt, så att säga uttalat och effektivt, på ett sätt som drömmen just aldrig blir" (s. 762). "Drömstilen hos Kafka uppstår genom att dikten fotas på verkliga drömmar, medan Strindbergs drömstil uppstår genom formell efterbildning under vaken dikt" (s. 764). Som exempel på autenticiteten i Kafkas drömskildringar nämner

Linde: "Den doft som då och då förekommer är av ovädrade sängkläder, svett, stall och nattståndet öl, ungefär som för näsan under täcket." (s. 764.) Eftersom Strindberg inte sysslar med "riktiga" drömmar, skulle alltså Freuds drömtydning inte vara relevant i sammanhanget.

Gunnar Ollén är av den motsatta åsikten — att Strindberg visst skildrar "riktiga" sömndrömmar — i uppsatsen "Vandring i vaken dröm" (*Svensk litteraturtidskrift* 1964). Han ansluter sig därmed till Taubs uppfattning. *Ett drömspel* betecknas som "ett bidrag till kunskapen om drömmens egenart, ett alster av en obestämd vetenskaplig betydelse, byggt på mångårigt studium av drömmens natur" (s. 2). Som exempel tar Ollén den första scenen i dramat, den utanför Det växande slottet:

Den har karakteristika som är typiska för det s.k. bildstadiet, när en person just håller på att somna. Vederbörande ser då ofta starkt stiliserade växter med färgprakt. /——/ Uptakten till *Ett drömspel* är med andra ord typisk för drömförloppet under det gradvisa insomnandet. (s. 3.)

Problematiken tas på nytt upp av Walter Baumgartner i uppsatsen "Drömkonstruktionen i Strindbergs och Kafkas verk" (*Svensk litteraturtidskrift* 1968) och han kommer i princip fram till samma resultat som Linde. Han talar om "det autentiska hos Kafkas drömstil" (s. 23). Strindberg försöker enligt Baumgartner att "hära" drömmens form, medan Kafka gör en "avskrift" av drömmen (s. 24). "Kafka skriver av sina drömmar, Strindberg konstruerar dem." (s. 26.) Upphävandet av tid och rum i *Ett drömspel* tolkas i samma riktning: "Rum och tid behandlas godtyckligt. Genom att överdriva denna möjlighet sceniskt förs Strindberg bort från den autentiska drömmen och närmar sig sagan." (s. 24.) Enligt Baumgartner framställer Strindberg "världen som en dröm, tolkar och upplever den som sådan, tills den slutligen är en dröm för honom" (s. 25).²⁹

Brandell

Gunnar Brandells avhandling *Strindbergs Infernokris* (1950) är visserligen en psykologisk analys av Strindbergs "omvändelse" omkring 1896 men avslutas med en analys av *Till Damaskus I*, som är av intresse i detta sammanhang. Brandell poängterar liksom Lamm att Strindbergs utgångspunkt var "hans egna upplevelser av verkligheten" (s. 230), att han utgår "ifrån verkliga, vakna upplevelser" (s. 244). Brandell gör därefter en tolkning av dramat utifrån Strindbergs biografi.

Tiggaren i *Till Damaskus I* uppfattas till en början av Brandell som en projektion av Strindbergs "grubblarier" kring en "livsmöjlighet", som var aktuell för författaren (s. 234). Sedan säger Brandell att "gestalten har en uppgift att fylla som inkarnation av en livsmöjlighet för Den Okände. Samma sak gäller

Caesar''. Observera att Brandell först betraktar Tiggaren som en projektion av Strindbergs grubblerier, inte Den Okändes, sedan som en inkarnation av en livsmöjlighet för *Den Okände*. I senare delen av dramat uppfattas Tiggaren av Brandell som en ''självständig gestalt'' (s. 235).

Även ''symbolerna'' (t.ex. sorgmarschen) är enligt Brandell ''projektioner av Den Okändes undermedvetna farhågor och förhoppningar'', varigenom dramat skulle komma att utspelas på två plan: ''ett medvetet och ett undermedvetet'' (s. 238). Göran Lindström kommenterar denna uppfattning lakoniskt med orden: ''Texten ger intet stöd åt en sådan tolkning.''³⁰ Även om ''människorna omkring Den Okände skiftar karaktär alltefter hans sinnesstämning'', är *Till Damaskus I* enligt Brandell inte något ''drame intérieur'': ''Frågan, i vems medvetande dramat försiggår, leder vilse. Det kan inte visas att Strindberg ville ha gestalter som Modren eller Den gamle uppfattade som rena hjärnspöken.'' (s. 251.)

Strindbergs karakteristik av *Till Damaskus* i Erinran till *Ett drömspel* som ''mitt förra drömspel'' föranleder Brandell att göra det viktiga påpekandet att det som kallas ''drömspelsdramatiken'' inte får betraktas som ''en enhetlig grupp''. Här finns sådana skillnader ''i teknik, stämning och tankeinhåll'', som gör att *Till Damaskus I* vantolkas, om det ''på detta sätt betraktas i belysning av de senare dramerna'' (s. 243). På vilket sätt *Till Damaskus* skiljer sig från de senare meddelar dock inte Brandell. Han håller ändå med om att den verklighet som skildras i dramat är av det slag, ''som man gärna griper till ordet 'dröm' för att karaktarisera''. I dramat skildras då inte en dröm eller drömmar utan ''verkligheten sedd i en belysning som erinrar om drömmens'' (s. 244). Det är formuleringar som i det väsentliga ansluter sig till Martin Lamms uppfattning.

Williams — Milton

I sin bok *Drama from Ibsen to Eliot* (1952) understryker Raymond Williams att Strindberg med *Till Damaskus* skapat en ''wholly new dramatic form'' (s. 110), som dock inte går att överflytta till scenen:

The new element of scenic imagery is not integrated with the words of the play, but is left in the forms of the stage directions. Thus the play can only be satisfactorily read; it cannot be spoken. An Elisabethan dramatist would have taken the imagery into the speaking words of the play. Strindberg does not. (s. 118.)

Uttalandet innehåller en rad egendomligheter, t.ex. att scenbilden inte skulle vara integrerad i dramats dialog, när det just är scenbilden — Den Okändes omvärld — som genomgående diskuteras och ifrågasätts. Att scenbilden nödvändigtvis skall behöva figurera i dialogen är å andra sidan en underlig uppfatt-

ning, som visar Williams brist på förståelse för scenbildens betydelse både i lässituationen och vid ett uppförande.

Williams hävdar vidare att *Ett drömspel* saknar "the unifying consciousness of the dreamer" och att dess substans i stället är dess "machinery" (s. 120). Strindberg hade upfunnit en form som var adekvat för honom själv men lyckades enligt Williams inte skapa "a general dramatic form" som kunde användas av andra dramatiker (s. 125).

Williams tankegångar vidareutvecklas av John R. Milton i uppsatsen "The Esthetic Fault of Strindberg's Dream Plays" (*Tulane Drama Review* 1960), där drömspelen sägs innehålla en "personalism which does not carry over to the audience" (s. 114). Det "estetiska felet" presenteras sålunda:

The trouble lies, I think, in a technical fault. The "dreamer" is not properly established as an element *within* the plays. The dreamer appears to be the author, superimposed over the structure of the play itself. It is too difficult for the spectator to separate the dreamer from Strindberg. That is why critics must talk about the necessity of being familiar with the author's personal life. That is why, finally, the dream plays are so subjective in appearance that the spectator withdraws. (s. 115.)

Milton presenterar dock inga bevis för att det verkligen skulle förhålla sig så, att författaren Strindberg är drömmaren till dramerna (det estetiska felet).

Szondi

Genom att mycket snävt definiera vad som avses med ett "absolut" drama kan Peter Szondi i sin avhandling *Theorie des modernen Dramas* (1956) visa i vilka avseenden det moderna dramat bryter mot detta. Det "absoluta" eller "slutna" dramat uppstod enligt Szondi under renässansen, då skilsmässan mellan scen och publik inträffade. Det absoluta dramat skapar en egen, sluten värld. Det får inte rikta sig direkt till publiken, författarens närvaro i verket är strängeligen förbjuden — liksom andra "episka" inslag. Publiken skall i stället beredas tillfälle till fullständig identifikation med dramat.³¹

Utan att kalla *Fadren* för ett expressionistiskt drama går Szondi i sin analys av det på sätt och vis längre än Dahlström. Han säger att det "utgår uteslutande från titelfigurens ståndpunkt och att förloppet tecknas från hans subjektiva uppfattning". Vi ser allt med Ryttmästarens ögon. Kvinnorna omkring honom: hustrun, amman, svärmodern, dottern är så att säga "väggarna i det kvinnliga helvete han vistas i" (sv. uppl. s. 31). Hustruns kamp mot honom har bestämts av honom själv, är bara reflexer av hans medvetande — "hans tvivel på sitt faderskap, har han själv lagt henne i händerna och sin sinnessjukdom talar han själv om i ett brev där han säger att han fruktar för sitt förstånd". När han fått tvångströjan på sig "förvandlas hans undergång samtidigt till ett inre förlopp" (s. 34).

Szondi diskuterar vidare den expressionistiska aspekten på *Till Damaskus* enligt vilken personerna i dramat är "jagprojektioner av Den Okände och verket i sin helhet alltså hör hemma i hjältens medvetande". Trots detta är det egna jaget, projektionerna något främmande för Den Okände, något som finns utanför honom. Detta innebär enligt Szondi inte någon motsägelser, eftersom det omedvetna jaget (inom psykoanalysen kallad "detet") just framstår som ett föremål utanför subjektet-betraktaren, som något objektivt, främmande. Projektionerna kan därför på en gång vara Den Okände "själv och samtidigt främmande för honom". Även Damen blir då för Szondi en projektion av Den Okände. (s. 39.)

I *Ett drömspel* är Indras dotter både betraktare av dramat och dess "egentliga jag" (s. 41). De medagerande personerna som Officern, Advokaten och Diktaren är också ibland betraktare eller förevisare av händelserna. Även i *Spöksönsaten* finns enligt Szondi en sådan "förevisande struktur" (s. 42). Här stod Strindberg inför problemet att gestalta det förflutna på scenen och han löste det genom att införa en "episk presentatör" (s. 43). Szondi skriver: "Med direktör Hummel står väl för första gången i denna utveckling berättaren själv på scenen, även om han uppträder förklädd till en person i dramat." Men Hummels funktion som episk berättare blir också enligt Szondi förklaringen till varför *Spöksönsatens* sista akt misslyckas. När det episka stödet dör, dör också pjäsen (s. 44). Mot detta synsätt vänder sig Herta Schmid i en uppsats från 1978, där hon hävdar att inte Hummel utan Studenten måste ses som dramats episka jag, varav följer att Szondis invändningar mot akt 3 bortfaller.³²

Lunin

Szondis syn på Strindbergs dramer som "episka" återkommer i Hanno Lunins avhandling *Strindbergs Dramenstruktur* (1962). Liksom Dahlström gör han en systematisk uppställning över dominanta faktorer i de dramer som behandlas. Som exempel kan listan för *Spöksönsaten* anföras:

1. Überindividuell-repräsentative Konzeption von Thema und Figuren.
 2. Universale Wirklichkeitsebene als Summe von Realität und Irrealität.
 3. Ambiguität des Werk-Kosmos.
 4. Extreme Funktionalisierung der dramatis personae als passiver Demonstrationsobjekte.
 5. Ambiguität der dramatis personae.
 6. Symbolische Lokalität.
 7. Subjektive Perspektivierung.
 8. Starke Episierung des Dramas.
 9. Gestaltung des Abstrakt-Ideellen in symbolischer Individualität.
 10. Utopische Finale.
- (s. 267.)

På grundval av dessa och liknande faktorer försöker Lunin bevisa att ett naturalistiskt drama som *Fadren* inte är "naturalistiskt", att ett sagospel som *Himmelrikets nycklar* inte är "sagoaktigt", att ett historiskt drama som *Gustav Adolf* inte är "historiskt" (s. 181), att *Ett drömspel* inte är ett "drömspel" (s. 188), att kam-

marspelen inte är "kammerspel" (s. 270).³³ Detta låter sig naturligtvis göras beroende på hur man vill definiera dessa dramer. Därmed vill Lunin avstå från en tolkning av det drömmartade i *Ett drömspel*, eftersom dröm, dikt och verklighet i dramat är ett och detsamma:

Die Untersuchungen zur Traumhaftigkeit dieses Dramas können damit als abgeschlossen gelten. Die Bezeichnung des Werkes als eines Traumdramas ist unrichtig im Sinne der Oneiromantie und zutreffend im Sinne eines Dramas vom gesamten Leben als einem Wahrtraum. Es wird deutlich, dass es sich erübrigt, "Ein Traumspiel" auf seinem spezifischen Traumcharakter hin zu untersuchen. Denn es ist nicht begrenzt, sondern eher in gesteigertem Grade real und daher als ein Wirklichkeitsdrama zu interpretieren, dessen Wirklichkeitsaspekt universaler ist als der eines empiriegetreuen Realismus oder Naturalismus. (s. 188.)

Så kan man också sopa problemen under mattan.

Öhman

Carl Öhman har skrivit den tyngst vägande — men i Sverige typiskt nog totalt förbisedda — avhandlingen om Strindberg som *teaterman*: *August Strindberg and the Origin of the Scenic Expressionism* (1961). Här lancerar han också för första gången på engelska termen "dream-play technique".³⁴ Genom ett delvis helt nytt material kan Öhman visa att Strindberg var väl insatt i de teaterteorier, som var i omlopp kring sekelskiftet, och att han med kunskap och iver diskuterade dessa med vänner, skådespelare och regissörer. Detta material är visserligen endast från 1908—1911 men vederlägger ändå med eftertryck Lamms uppfattning om Strindberg som "förvånande okunnig om teaterns teknik och resurser".³⁵ Framträder i stället bilden av en yrkesdramatiker med säker blick för vad han gjort i sina dramer och för de tekniska medel med vilka dessa skulle kunna sättas upp på scenen. Öhman sammanfattar:

I have succeeded in tracing material which throws light on Strindberg's relationship to contemporary theatre; further research might, perhaps, completely destroy the picture of Strindberg as a dramatist uninitiated in matters concerning the stage. (s. 141.)

Öhman kan visa att Strindberg läst Fuchs *Die Schaubühne der Zukunft* redan 1903 (s. 146), Gordon Craigs *On The Art of the Theatre* 1905 (s. 162) men Adolphe Appias *La Mise en scène du drame Wagnerien* först 1910 (s. 171). Appias *Die Musik und die Inzenierung* hade kommit ut redan 1899, men det är föga troligt att detta verk, om nu Strindberg kände det, eller något av de här nämnda haft något direkt inflytande på hans senare dramatik. Likheter mellan Appia och Strindberg

får snarast tillskrivas likartade utgångspunkter (t.ex. symbolismen). De moderna teaterteorierna blev mera en teoretisk parallellföreteelse till Strindbergs dramatik, och Appias och Craigs scenskisser kan i viss mån ses som ett visuellt uttryck för en likartad strävan. Öhman skriver att Strindberg i de moderna teorierna "found ideas which were closely related to those he had tried to make use of in his dream-play technique" (s. 149). Oberoende av varandra blev Strindberg och teaterteoretiker som Appia och Craig upphov till den teaterrevolution, som skulle komma i och med expressionismen (s. 216). Därav titeln på Öhmans arbete: *August Strindberg and the Origin of the Scenic Expressionism*.

Detta uppfammande intresse för teater från Strindbergs sida, som Öhman visar på, inträffar först omkring 1910 och är orsakat av problemen kring Intima teatern. Strindberg har just då planer på en ny, stor teater med plats för 1000 åskådare, där hans verk skulle kunna framföras på ett nytt sätt (156 ff). Det är bl.a. genom studier i regissören Emil Grandinsons dagbok, som Öhman kommit fram till dessa nya resultat. Det var ju Grandinson som hade svarat för det lyckade uruppförandet av *Till Damaskus I* på Dramaten 1900. Det var alltså inte underligt att Strindberg försökte få Grandinson som regissör för fler uppsättningar på Dramaten — bl.a. diskuterades *Ett drömspel* — men teatern var avvisande. Den misslyckade urpremiären på detta drama på Svenska teatern 1907 tycks ha intensifierat kontakten dem emellan. Strindberg hade stora planer: alla tre delarna av *Till Damaskus* skulle spelas på en och samma kväll,³⁶ *Ett drömspel* skulle uppföras i trapphallen på Nordiska Museet osv. (s. 157).

Öhman refererar vidare författaren Henning Berger, som i sin dagbok skriver om hur skådespelaren vid Intima teatern, Helge Wahlgren, vid ett tillfälle berättade för Strindberg om sitt besök hos Reinhardt i Berlin, som just då (i slutet av 1910) höll på att förbereda en uppsättning av *Orestien* att spelas i en cirkusarena på samma sätt som *Konung Oidipus*, som haft premiär den 7 november. Scenen skulle vara helt tom så när som på en klassisk skulptur, uthuggen i trä, och en väldig trappa. När Strindberg fick höra detta, skall han ha avbrutit med att detta var en idé, som skulle kunna användas vid ett framförande av *Ett drömspel* (s. 176). Trappdekoren, som förespråkas av både Appia och Craig och skulle bli så populär i den expressionistiska teatern (t.ex. hos Jessner), finner alltså Strindberg helt i linje med sin egen dramatik. Över huvud taget får man genom detta material en bild av en teaterman, som ser sina dramer i ett sceniskt sammanhang och är väl insatt i och öppen för de nya teaterteorierna. Grandinson skriver i sin dagbok i augusti 1910 (i Öhmans engelska översättning): "I told him about my experiences on my journey /till Danmark och Tyskland/ and to my surprise discovered that Strindberg was already acquainted with a great deal concerning this new philosophy of the theatre." (s. 168.) Berger har gjort samma iakttagelse. I ett brev (i september 1908) skriver han (återigen i Öhmans översättning):

Actually it was fantastic how much he knew about the new philosophers of the theatre. Grandinon had lent him Appia and he also knew Craig, Rolland, Brahm etc. extraordinarily well. /———/ He asked me to read Fuchs /———/ In any case I have never seen S. so enthusiastic before. (s. 173 f.)³⁷

En särställning tycks Appia ha intagit och år 1910 skriver Strindberg en hel artikel på franska, där Appias idéer flitigt apostroferas. Strindberg beskriver där Appia som "le seul qui comprit l'essence d'intérieur du théâtre!" (s. 211). Öhman pekar också på skillnaden mellan de två. Appia lägger huvudvikten vid det visuella och rörelsen, medan ordet för Strindberg är det viktigaste i teaterkonstverket — följt av den som framsäger det: skådespelaren — och först därefter kommer rummet. Öhman räknar Appia som den teoretiska föregångaren till expressionismen och kan visa att Strindberg inte som man tidigare trott var obekant med denna riktning utan till och med kände sig befryndad med den. Grandinon berättar i sin dagbok:

a little while later Strindberg got quite worked up. He produced *Der Sturm* and read in a loud voice several times: "Der Expressionismus ist die geistige Bewegung, die das innere Erlebnis über dem äusseren Leben stellt." Strindberg found this idea embodied in his latest plays. And so he wanted to know how the theatre could describe the inner life at all without the help of the spoken word. (s. 169 f.)

Denna skildring ger två intressanta upplysningar, dels att Strindberg i sina senaste dramer liksom expressionisterna ansåg sig ha gestaltat "det inre livet", dels att han (i motsats till Grandinon) ansåg att man inte utan ordet, repliken på scenen, kunde nå detta mål.

Öhman har också funnit uttalanden av Strindberg om ljusets betydelse på teatern. Som repertoar för Nya intima teatern föreslår Strindberg *Ett drömspel* och *Till Damaskus I—III* att spelas "à la Appia, Craig etc." och ber Grandinon lägga särskild vikt vid ljusets problem (s. 209.) Sammetsdraperier som fond, vilket med framgång prövats i *Drottning Christina* på Intima teatern, föreslår Strindberg 1908 i kombination med ljuset som dekor till *Ett drömspel*, detta för att skapa bl.a. drömsättning. Grandinon beskriver förslaget sålunda: "The back drop and sides were of curtains which were to be lit with red and green lights in order to suggest beauty, unreality and the atmosphere of dream." (s. 176 f.)

I ett brev till direktören för ett resande teatersällskap, Einar Fröberg, ger Strindberg en snabbskiss av sin moderna teateruppfattning (4 oktober 1910): I våra dagar blir teatern mer och mer fantastisk. Ljus, fondridåer, projektionsapparater gör regissören nödvändig. Kulisser som imiterar naturen är inte längre nödvändiga (s. 188.) Med stöd av dylika uttalanden söker Öhman visa att Strindberg omkring 1910 under inflytande av bl.a. Appia och Craig brutit med sin tidigare teateruppfattning och nu förspråkade en teaterform, som inte strävade efter verklighetsillusion (s. 216). Att tillskriva Strindberg en sådan "volte face" (som Öhman uttrycker det) ter sig mera tveksamt och dessutom omöjligt att

belägga (s. 165 o 226). Det är riktigt att Appia och Craig inte förespråkade illusion av *verklighet* i naturalismens betydelse, men de hade inget emot illusion av en *inre* verklighet, av en sinnesstämning, och ville inte utplåna illusionen som senare exempelvis Brecht. Att Strindberg inte längre anbefaller en verklighetsavbildande dekor innebär ju inte att han skulle vilja avstå från varje slag av illusion på scenen.

Öhman är inte den förste som sett Strindberg som en föregångare till den moderna teatern, men han är den förste som visat att Strindberg omkring 1910 inte bara kände till de nya teaterteorierna och såg dem överensstämma med sin egen dramatik utan också förstod hur den praktiskt skulle kunna överflyttas till teatern. Öhman summerar:

during the autumn 1910, Strindberg appeared as one of the first men in Scandinavia to understand expressionism in the theatre. /———/ Strindberg understood very well that the theatre in all its forms was in need of regeneration. Inspired by all the contemporary reformers abroad who declaimed the necessity of a theatrical revolution, Strindberg shows us that a new theatre could have been created entirely in his name. His achievements as a dramatist have long been recognized — there he is the master, the incomparable, the pioneer. The same should also be true of his relation to the practical theatre: his ideas in this field place him among the leading precursors of the modern theatre.” (s. 226 f.)

Müssener

I sin avhandling *August Strindberg "Ein Traumspiel"*. *Struktur- und Stilstudien* (1966) gör Helmut Müssener ett tappert försök att särskilja var i *Ett drömspel* "realistiska", "idémassiga" eller "fantastiska" element dominerar. Han hänskjuter därmed 51 scener eller 908 rader i dramat till "Realistik", 24 scener eller 547 rader till "Idee" och 22 scener eller 419 rader till "Phantastik" (s. 72). Termen "Phantastik" används hela tiden synonymt med "Das Traumhafte". Müssener kommer således fram till att "das realistische Element überwiegt" (s. 61). Han är medveten om att Strindberg i samma scen ofta blandar alla tre elementen men anser sig ändå tvungen att hänskjuta scenen till någon av de tre kategorierna, vilket förklarar den stelbenta etiketteringen. "Phantastik" får stryka på foten, om något av de två andra elementen förekommer. Här skall bara ett par exempel ges på Müsseners tillvägagångssätt.

Scenen Utanför slottet hänskjuts till Phantastik, men den Inne i slottet förs till Idee. Scenen i Föräldrahemmet klassificeras som Realistik, trots scenanvisningen "Fadren sticker in huvet", vilken Müssener som många andra tolkar som att Fadren sticker in huvet *genom väggen* — analogt med den tidigare scenanvisningen "Fadren går ut mitt genom väggen nickande till avsked" (s. 62 f). Müssener kommenterar att "das Traumhafte liegt hier nur in einer Regieanwei-

sung'' och hänskjuter scenen till Realistik — som om en scenanvisning inte skulle ha lika stor betydelse som dialogen i lässituationen som vid dess gestaltning i ett uppförande.

Scenen i Teaterkorridoren klassificeras som Realistik, trots att ''die Selbstverständlichkeit der Gespräche /——/ hat traumhaften Charakter'' (s. 63). Även Polisens uppdykande är enligt Müssener realistiskt. Advokatbyrån inleds med ''einige traumhafte Sätze'', men Advokatens skildring av människornas elände gör den realistisk, varpå scenen slutar i Phantastik. Scenanvisningen placerar Kyrkan i kategorin Phantastik, medan törnekröningen trots ''traumhafte Elemente'' domineras av Idee (s. 65). Första scenen i Fingalsgrottan har ''traumhafte Einleitung'', men detta understryker bara ''den gedanklichen Kern der Szene'' — alltså Idee. Trots Kristins klistrande hänskjuts scenen i Kammaren till Realistik (s. 66). Scenen mellan Han och Hon i Skamsund förs till Phantastik, ända till det ögonblick, då Officern i ''Hon'' igenkänner sin egen Victoria, då vi åter är i ''der realistischen Welt'' även om ''die traumhafte Komponente mit dem Erscheinen Victorias und dem Einholen des Bootes stark ist'' (s. 67). Fagerviks sammarlandskap i snö ''vermittelt eine phantastische Stimmung'', men verkligheten dominerar — alltså Realistik (s. 68).

Man skulle kunna fortsätta så här genom Müsseners hela framställning utan att bli mycket klokare. Det grundläggande felet med hans tillvägagångssätt är — som han själv så riktigt påpekar — att det är gagnlöst ''in diesem Stück scharf zwischen realistischen, gedanklichen und phantastischen Szenen zu trennen, denn der Unterschied ist oft haarfein und die Einteilung in eine der Gruppen nicht leicht'' (s. 72). Müssener har tydligen upptäckt att han gått i den fälla han själv gillrat och tycks mot slutet av boken ge upp totalt. Scenerna efter Fingalsgrottan II är således ''weder realistisch noch gedanklich noch traumhaft'' utan hela dramat därefter ''auf diese Weise 'surrealistisch', d.h. 'überwirklich'' (s. 124). Begreppsförvirringen blir total, när Müssener nu kallar scenen då Fadren går genom väggen och sticker in huvudet (genom väggen) för ''absurd'' — och skolscenen, scenen med Kristins klistrande och scenerna med ropen på Victoria för ''groteska'' (s. 125).

Fraenkl

I sin svårbegripliga och spekulativa bok *Strindbergs skapande fantasi i ''Spöksonaten''* (1966) pekar Pavel Fraenkl på ''drömmens negative perspektiv'' såsom utmärkande för dramat (s. 95 o 113). Han visar på dess ''drömmerdannende negationer'', textens många ''jag kan inte'', ''jag vill inte'', ''ni får inte'', ''hon går inte'' (s. 96) och personernas orörlighet: Mörka damen ''står orörlig i trappan'', Gubben ''sitter'' i en rullstol, Mjölkflickan är ''orörlig'' (s. 100), Mumien ''sitter'' i garderoben (s. 101), Fröken ''sitter jämt i hyacintrummet'' (s. 107), Ko-

kerskan "vill inte gå" (s. 104). Det är denna polaritet mellan orörligt och rörligt som skulle ge dramat dess speciella stämning.³⁸ Det orörliga, det negativa kan dock ses som analoga med det drömartade och resonemanget är då inte långt från den lammska cirkeln; det drömartade skapar drömstämning.

Stockenström

Göran Stockenström behandlar i sin avhandling *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (1972) i stort sett samma period och problem som tidigare Brandell, dvs. Strindbergs "omvändelse" på 1890-talet. Stockenströms utgångspunkt är dock inte psykologisk utan snarare religionsfilosofisk. Han har i motsats till sin föregångare Brandell haft tillgång till *Ockulta dagboken* i original och där kunnat kartlägga Strindbergs läsning av Swedenborg. Genom studier i Swedenborgs skrifter kan han belägga Strindbergs beroende av sin äldre landsman och menar att den sene Strindberg måste ses i detta perspektiv — som Swedenborgare, som mystiker.

Stockenström utgår bl.a. från det välkända faktum att Strindberg påverkats av Swedenborgs korrespondenslära, enligt vilken varje fysisk företeelse har en andlig motsvarighet (korrespondens). Stockenström har också funnit att det hos Swedenborg ofta förekommer *förvandlingsscener*: personer och landskap förvandlas till något annat och visas som de egentligen är. Han slår huvudet på spiken, när han säger att "förvandlingar tillhör dramatikens innersta väsen", men vill ändå hävda att förvandlingsscenerna hos Strindberg framför allt tillkommit under påverkan av Swedenborg. Stockenström påpekar också att sådana scener förekommit tidigare hos Strindberg (t.ex. middagsscenen i *Lycko-Pers resa*) men då saknande sin "korrespondens", avslöjandet av en inre verklighet:

Genom korrespondestanken symboliseras ett inre tillstånd, och själva förvandlingsmönstret blir härigenom en vehikel för att åskådliggöra vad som är sken, och vad som är verklighet ur metafysisk synvinkel. Centralt för förvandlingsscenen är därför demaskeringsmotivet, där den yttre förändringen direkt gestaltar denna inre verklighet. (s. 74.)

Genom sitt religionsfilosofiska perspektiv måste Stockenström råka i konflikt med projektionsteorin. Han betraktar alla personer kring Den Okände som tuktoandar utsända av Den Evige i avsikt att plåga honom för att han skall bli en bättre människa (s. 297 o 308). Ändå heter det att Tiggaren är en "återspegling av hans /Den Okändes/ eget jag" (s. 314), en "dubbelgångare" som har till uppgift att "sceniskt gestalta Den Okändes skuld" (s. 317). På samma vis "inkarnerar" Dären Caesar hans skuld (s. 321). Även "liknelserna" i Asylscenen "åskådliggör dramatiskt hans skuld", och "att deltagarna i spökmåltiden inte i första hand bör uppfattas som levande väsen utan som materialisationer av Den

Okändes skuld framgår direkt av scenanvisningen'' — på vilket sätt meddelar dock inte Stockenström (s. 305).

Å andra sidan vill Stockenström göra gällande att det är De brunklädda begravningsgästerna som hallucinerar. Han skriver att *de* ''tror sig vara svarta'', underförstått att Den Okände ser dem som de är, dvs. brunklädda (s. 316). Även förvandlingsscenen efter kyssen (som Stockenström kallar ''syndafallet'') förläggs utanför Den Okände: ''Den Eviges dom avtecknar sig omgående på det skräckinjagande himlavalvet, den mörknande kyrkan med de skriande kvinno-rösterna och träden utanför, som raster'' (s. 298).

Stockenström gör också en analys av *Till Damaskus II*, som tycks vara ett mera tacksamt objekt, sett i ljuset av tuktoandar, projektioner och förvandlingsscener. Här skall bara nämnas att han i en scen funnit en ''inre'' scen, nämligen i Hålvägen i akt IV. Förgrunden, där Den Okände befinner sig, är täckt av snö, medan bakgrunden med de två bergen, som förenas av en spång, är sommargrön. På spången passerar nu Den Okändes skuldpanorama (bestående av bl.a. barnen, Caesar, Läkaren), varvid skapas en ''inre'' scen — både i bokstavlig (scenisk) och symbolisk betydelse (s. 377). I Hålvägsscenen har Strindberg gestaltat ''samma känsloupplevelse som i asylscenen'' och kombinationen ''vintermörker korresponderar med Den Okändes inre'' på samma sätt som senare Fagerviksscenen sommarlandskap i snö vill ''genom de dubbla årstiderna uttrycka en inre verklighet'' (s. 378).

Steene

I sin bok *The Greatest Fire* (1973) intar Birgitta Steene en försiktig hållning till projektionsteorin. Om bipersonerna i *Till Damaskus I* heter det: ''On one hand they are actual people whom the Stranger meets during his wanderings; on the other hand, they can be seen as projections of his wishes and fears.'' (s. 83.) Ändå vill hon hävda att Damen, i det ögonblick då Den Okände ger henne namnet Eva, är ''more of a projection than an independant character'' (s. 84).

Steene tar också upp frågan om vem som är ''drömmaren'' av *Ett drömspel* och framför tre förslag: 1) Indras dotter, som (enligt Steene) är det ''medvetande'' som ''står över alla'', eller 2) ''an invisible bisexual psyche projecting its extended experience of life through a number of dramatis personae'', eller 3) Strindberg själv — ''as the creator of the drama, an approach that would find support in the playwright's frequent references to himself as a godlike observer and all-encompassing seer'' (s. 99). Steene tar dock inte ställning till dessa tre möjligheter.

I *Spöksonaten* har Strindberg enligt Steene drivit tekniken från *Ett drömspel* ett steg längre, ''not satisfied with projecting *les misères de la vie* by using the structure of a dream'', och återskapar i kammarspelet ''the entire, absurd world of a dream, in which people act out their destructiveness and evil without the bridling

influence of their superegos" (s. 112). Hon ger därmed Studenten samma funktion som Dottern: "he is both participant and observer, explorer and recorder. Like Indra's daughter in *A Dreamplay* /———/ he is drawn into the action" (s. 115).

Törnqvist

I sin uppsats "Strindberg and the Drama of Half-reality. An analysis of *To Damascus I*" (*Strindberg and Modern Theatre* 1975) försöker Egil Törnqvist att kombinera det som Stockenström haft problem med: projektionsteorin och den religionsfilosofiska uppfattningen (om verkligheten som arrangerad av Gud). Han har tagit upp Strindbergs egen term "halv-verklighet" som en beskrivning av verkligheten som en kombination av verkligt och överkligt. Törnqvist vill därmed ge Den Okändes omvärld både objektiv och subjektiv existens:

the inner life of the hero is extended to the audience by means of various devices. This does not, however, mean that Strindberg completely abstains from depicting outer reality and that what happens to the Stranger should be understood merely figuratively. The point is precisely that characters, episodes, scenery and dialogue function both on a realistic and on a symbolic level, that the objective and subjective viewpoints overlap. (s. 120.)

Bipersonerna ses som "(1) incarnations of drives within him and/or (2) as agents — positive or negative — of the Invisible. And the point is that neither we nor the Stranger can be sure of their true nature" (s. 135). Tiggaren är således inte bara "an aspect of the Stranger's self; he is also an objective existence" och i den senare egenskapen ett redskap för Den Evige (s. 130).

Törnqvist har också gjort den riktiga iakttagelsen att Strindberg drar in läsaren/åskådaren i skeendet genom att göra denne delaktig av ifrågasättandet av verklighetens realitet. Om scenen med De brunklädda begravningsgästerna, vilka Törnqvist helt felaktigt tror bära in ett lik (s. 130), heter det: "Here Strindberg, perhaps for the first time in the history of drama, makes his audience doubt their own senses. By forcing us to see reality with the eyes of the Stranger." (s. 140.)

Slutligen föreslår Törnqvist att scenerna 2 t.o.m. 16 beskriver vad som har hänt, tillhör förfluten tid, dvs. att Den Okände sitter på bänken och minns (en variant av att han sitter där och drömmer). (s. 147.) Mot detta synsätt talar uttalandet i första scenen att Den Okände och Damen träffats för första gången kvällen innan. Dramats händelser har alltså inte hunnit ske. Man får nog hålla denna utsaga för sann, även om den förekommer i ett så motsägelsefullt drama som *Till Damaskus I*.

Powell

I sin uppsats "Demons that Live in Sunlight: Problems in Staging Strindberg" (*The Yearbook of English Studies* 1979) ansluter sig Jocelyn Powell helt till Törnqvists linje: "To *Damaskus* is a play about the nature of reality. As such, it takes place both in the stranger's mind and in the phenomenological world. To select one or the other will not do." (s. 125.) Båda dessa världar — "the world of physical and the world of imaginative existence" är "both equally real". Om Tiggar i andra delen av dramat heter det: "He is a projection of the stranger's mind; but he seems to be actually there in their garden on a summer afternoon. That is what is frightening." (s. 122.)

Powell understryker att "Strindberg was not at all careless of the practical requirements of the theatre" och tar som exempel problemet med *Ett drömspels* många förvandlingar inför öppen ridå, vilket Strindberg redan löst på textplanet genom att låta sidokulisserna vara stående för hela pjäsen — "stiliserade väggmålningar, på en gång rum, arkitektur och landskap" (s. 118). Däremot anser Powell att Strindberg är slarvig (slapdash, s. 116 o 132), när det gäller att hålla isär de två världarna — "the complex relationship of the phenomenal world to the psychological projections of the characters" (s. 133), men att skådespelaren och regissören kan råda bot på detta — inte genom "dreaminess of light and consistency of character" utan genom "an absolute clarity of dramatic gesture" som Brecht anbefaller (s. 133).

Sammanfattning

Trots den uppsjö av infallsvinklar och synpunkter, som förekommer i Strindbergsforskningen, har man som synes haft mycket litet att säga om drömspels-tekniken, om hur drömsättning skapas i drama och på scenen. Mest missgynnat har i detta avseende *Spöksonaten* blivit. Oftast kommer forskarna inte utanför den lammska "cirkeln": drömsättning skapas när något drömartat eller överkligt införs. Man har även pekat på det groteska, det förvridna (distortion), det deformerade som skapare av drömsättning. Dessa företeelser kan emellertid ses som analoga med det drömartade, och också detta resonemang går då i cirkel. Även negationen av verkligheten, det orörliga (Fraenkl), förvandlingarna och upphävandet av tid och rum kan på samma vis ses som analogier till det drömartade.

Forskarna är tämligen ense om att den verklighet, som skildras i "drömspelsdramatiken", är en inre, själslig verklighet. Tydligast framförs detta i projektionsteorin, där huvudpersonens omvärld betraktas som en projektion av hans inre (vilket framför allt gäller *Till Damaskus*). Det är egentligen bara Törnqvist och Powell (i viss mån Steene) som hävdar att Den Okändes omvärld både har subjektiv (projicerad) och objektiv existens. Man tar dock inte upp skillnaden mellan hallucination och projektion *på* en objektiv verklighet — en projek-

tion som också läsaren/åskådaren blir delaktig av. I projektionsteorin ställs inte heller frågan *var* Den Okände befinner sig i förhållande till projektionen. Teorin drivs ibland därhän att han blir en del av projektionen eller själv en projektion.³⁹

Man har inte heller tagit upp gestaltningen av det inre, det själsliga (som ju är en gestaltning av något icke-verkligt) eller ingripandet av övernaturliga makter eller av Gud som frammanare av drömstämming. Även dessa företeelser skulle kunna ses som analoga med "det drömartade" och har kanske just därför inte förts fram.

Några forskare tar också upp frågan: Vem är "drömmaren"? Vem "drömer" dramat? Svaren är mycket varierande — än är det läsaren/åskådaren, än en person i dramat, än är det Strindberg själv. Några principiella resonemang förekommer inte i denna fråga, som kommer att få stor betydelse när det gäller uppsättningarna av dramerna.

Lamm's åsikt var att Strindberg var "förvånande okunnig om teaterns teknik och resurser" och att hans "storhet såsom scenkonstens förnyare" bestod i att han "med obunden poetisk fantasi skapat bilder, som han sedan överlätit åt regissörerna att komma till rätta med bäst de kunde".⁴⁰ Den moderna teaterforskningen har kunnat vederlägga denna bild och Carl Öhman har kunnat visa att Strindberg var väl insatt i de moderna teaterteorierna och hade en säker blick för scentekniska frågor. Som Lamm påpekat byggde Strindberg "på sina erfarenheter som teaterlev"⁴¹ och det är en erfarenhet som inte bör underskattas. Han var visserligen ingen flitig teaterbesökare men följde ändå med vad som hände inom teaterns värld och hans dramer är bästa beviset att han skrev "med scenen för ögonen".

Det slutande 1800-talets teater byggde i huvudsak på den gamla barockteatern, vars scen övertagits av romantiken men nu saknade dess fantastiska förvandlingsmaskineri. Strindberg pekar i *Öppna brev till Intima teatern* på att man före 1880 spelade med "öppna kulisser", vilket gjorde "dekorationsbytet ganska lätt", men att man sedan börjat "bygga" på scenen med oändliga mellanakter som följd.⁴² Lamm har föreställningen att Strindberg skrev för en scen som ännu inte existerade. Inget kan vara felaktigare. Strindberg skrev för den scen han bäst kände till och föredrog. Och det var inte Meiningsarnas, realismens eller naturalismens avteatraliserade scen — utan en scen som hade existerat: barockteaterns och det romantiska sago-spelets scen. Strindbergs drömspelsdramatik skulle med god effekt ha kunnat framföras på en sådan scen. Det var inte de tekniska resurserna i och för sig som saknades i sekelskiftets teater utan den rätta förståelsen för Strindbergs nya dramatik och för vilken scen den var avsedd.

Apropå *Advent* skriver Lamm att Strindberg där "byggde på sin gamla sago-spelsteknik" och pekar på spel med döda ting som blir levande precis som i *Lycko-Pers resa*.⁴³ Han kunde också ha pekat på det som är mest utmärkande för sago-spelet som teaterhistorisk företeelse: changemang à vue, scenförvandlingen inför öppen ridå. Därmed skulle Lamm ha kunnat visa Strindbergs beroende av barockteaten och ytterligare exempel skulle han kunnat hämta från *Himmelrikets*

nycklar, Till Damaskus II, Ett drömspel och Spöksonaten. Och även Till Damaskus I förutsätter ju med sina 17 scenbilder en förvandlingsscen. Stockenström säger visserligen att "förvandlingar tillhör dramatiken innersta väsen" men vill ändå hävda att förvandlingsscenerna hos Strindberg framför allt tillkommit under påverkan av Swedenborg. Stockenström skulle här ha kunnat peka på deras teaterhistoriska förankring i barockteaterns förvandlingsscener, vilka används just för införandet av det övernaturliga, av gudar och uppenbarelser.

Forskningen har hittills mest undersökt Strindbergs dramatik ur filosofiskt och psykologiskt perspektiv, som om det vore fråga om vilken litterär text som helst, utan att ta hänsyn till att ett drama utspelas i ett (vid läsningen fiktivt) scenrum. Att Strindberg byggde på äldre teaterformer men också bröt mot dem står alldeles klart. Det finns alltså all anledning att undersöka hur man gestaltat drömmar på scenen alltifrån antiken till och med symbolismen. Som kontrapunkt vid genomgången skall hållas i minnet att Strindberg i sina dramer aldrig gestaltat någon sömndröm, varför det desto tydligare bör framgå hur nyskapande hans drömspelsteknik är.

2. Drömmar på scenen — en teaterhistorisk översikt

Antiken

Teaterhistoriska framställningar inleds ofta med konstaterandet att den antika, grekiska tragedin har sitt ursprung i kulthandlingen och också upplevdes som kult, när den uppfördes vid de årliga Dionysosfesterna i Aten och på andra platser i det dåtida Grekland. Detta har säkert sin riktighet, om man härav inte drar slutsatsen att teatern som sådan skulle ha uppstått ur kulten. Vi behöver inte här gå in på frågan om teaterns uppkomst. Det räcker om vi är på det klara med att det vid sidan om den kultiska tragedin även funnits teater av icke-kultiskt slag.

En kulthandling är ju ett återskapande av en myt, som genom att den utförs blir absolut verklighet. "Publiken" är inte åskådare till utan *deltagare* i denna handling. Teater däremot gestaltar en fiktiv verklighet som bevitnas av en publik. Genom att detta sker här och nu och genom publikens accepterande skapas illusion av verklighet. Det finns alltid en ramp — om än osynlig — mellan scen och publik. Scenen och publiken tillhör två olika världar, vilket är en förutsättning för skapande av illusion av verklighet, som i sin tur sammankopplar dessa världar. Därmed är skillnaden mellan kult och teater fastslagen såsom *verklighet* respektive *illusion* av verklighet. Inom forskningen råder det delade meningar om kult och teater kan förenas. När tragedin blev teater, upphörde den dock primärt att vara kult och blev i första hand teater.

Anne Richter har i sitt idérika arbete *Shakespeare and the Idea of the Play* (1962) kastat nytt ljus över skillnaden mellan kult, teater och illusion i den teaterhistoriska utvecklingen och har därvid gjort den viktiga iakttagelsen att man i den antika tragedin aldrig liknar livet vid ett skådespel, eftersom denna metafor omedelbart skulle ha upphävt tragedins funktion av kulthandling. Metaforen finns däremot i vetenskapliga skrifter hos en så tidig filosof som Pythagoras, vilket om något bevisar att det även i äldsta tid vid sidan om kulthandlingen måste ha funnits teater i vår mening. Också Platon liknar vid flera tillfällen livet vid ett skådespel, men då hade också "teaterns" funktion som kult börjat uppluckras (s. 60 f). Denna utveckling skall ha påbörjats i slutet av Aristofanes verksamhet (s. 43). Hos komediförfattare av senare datum som greken Menander eller romarna Plautus och Terentius kan därför metaforen "livet — ett skådespel" förekomma utan hinder (s. 60 f).

Tanken "livet — en dröm", som finns redan hos antikens människor, har däremot sin plats även i tragedin. Den ingår ju som ett led i Platons idélära — i den berömda grottluknelsen — där de "riktiga" människorna (urbilderna) rör sig bakom oss som på en scen "som taskspelare uppresas", medan vi vanliga människor bara ser deras skuggor på grottväggen framför oss, vilket gör vårt liv till ett skuggspel, en reflex av den sanna verkligheten — av lika liten realitet som våra drömmar.¹ Tanken "livet — en dröm", som kommer att få så stor betydelse i teaterhistorien, finns verbalt uttryckt om än inte sceniskt gestaltad hos alla de tre tragöiderna. I Aischylos *Prometeus* (466/459 f.Kr.) heter det:

Likt tomma drömgestalter levde de
sitt långa liv i meningslös förvirring.²

I den följande översikten över drömmar på scenen kommer huvudvikten att läggas vid sådana som har scenisk dimension, dvs. är akustiskt och/eller visuellt gestaltade inom dramats fiktion — till skillnad från dem som bara berättas i dialogen. För enkelhetens skull kallas de förra för "sceniskt gestaltade" drömmar även när vi rör oss på textplanet, de senare för "berättade" drömmar. Några bestämda uppsättningar kommer inte att tas upp i detta avsnitt — ofta är det ju omöjligt på grund av brist på dokumentationsmaterial. Dramerna kommer i stället att ses i det teatertrum, i vilket de kan ha framförts, varvid relationen mellan scen och publik särskilt skall uppmärksammas.

I det antika, grekiska dramat finns bara en sceniskt gestaltad dröm: i *Eumeniderna*, dvs. sista delen av Aischylos trilogi *Orestien* (458 f.Kr.).³ Dramat inleds med en monolog av en prästinna. Så öppnas portarna i fonden och Orestes blir synlig på en *inre* scen, sittande med svärdet i hand, omgiven av kören som består av sovande erinyer — "blodögda och svartmantlade". Prästinnan beskriver dem sålunda:

O, vilket svart och vederstyggligt följ!
De snarka högt med outhärdligt ljud,
och blodigt slem ur deras ögon dryper.

Därefter avlägsnar sig Prästinnan och in kommer Apollon och talar med Orestes. Sedan även dessa två avlägsnat sig och de sovande erinyerna lämnats ensamma, uppenbarar sig nu Klytaimestras vålnad för dem i en kollektiv dröm. Klytaimestra bannar dem för deras sömn: "Ja, soven blott! Det hjälper ju att sova!" Under hennes uppmaningar att hämnas henne avbryts hon ideligen av erinyerna som "stönar och kvider" i sömnen. Först när hon försvunnit, vaknar de en efter en — körledarinnan först.

I *Eumeniderna* kan vi notera en rad grepp som skall återkomma genom teaterhistorien i gestaltandet av drömmar på scenen. Här visas på en och samma gång de som drömmer och det som de drömmer om — nämligen en vålnad — och denna dröm förläggs till en *inre* scen, som är "inre" både i scenisk och psykolo-

gisk mening. Det är en kollektiv dröm, medan i fortsättningen *en* drömmare blir regel. Införandet av en vålnad på scenen behöver sedan inte heller ske genom att någon sover eller drömmer utan kan göras direkt på scenen inför en eller flera vakna personer.

I ett annat Aischylosdrama, *Perserna* (472 f.Kr.), uppenbarar sig således Dareios' vålnad inför Drottning Atossa och hela kören av rådsherrar. Det hela börjar med att Drottningen "gjuter dryckesoffer över Dareios' gravhög, medan kören sjunger sin besvärjelsesång":

Gamle drott,
gamle drott,
nalkas nu,
visa dig uppe på krönet av kullen.⁴

Därpå visar sig Dareios' vålnad på gravens krön, medan "kören kastar sig till marken". Drottningen tilltalar vålnaden, som i en lång monolog avslöjar kommande fasor och försvinner igen. Bortsett från att vålnadens uppdykande inte sker i en dröm, är strukturen densamma som i *Eumeniderna*.

I sin avhandling *The Dream in Homer and Greek Tragedy* (1918) hävdar William Stuart Messer att en scen i Euripides *Hekuba* (417 f.Kr.) måste uppfattas som en gestaltad dröm (s. 85 ff). Som ett slags prolog till dramat uppträder Polydoros' vålnad. I en monolog vittnar han om sin egen, fruktansvärda död. Senare i dramat berättar Hekuba om sina drömmar — men nämner aldrig att hon skulle ha sett Polydoros i en dröm. Ändå, menar Messer, kommer prologen i efterhand att uppfattas som den dröm Hekuba talar om: "That the ghost which speaks the prologue is the dream has not always been understood". Greppet återkommer i det romerska dramat *Octavia* av okänd författare och nu också explicit i texten. Först uppträder Agrippinas vålnad ensam på scenen och spår olyckor för Nero och Poppea. Därefter infinner sig Poppea och refererar i sitt tal till denna "dröm", i vilken hon alltså skulle ha sett Agrippinas vålnad.⁵ I Senecas *Trojanerna* visar sig Hectors vålnad för Andromake.⁶ När det gäller den romerska komedin finns hos Terentius överhuvudtaget inga drömmar; hos Plautus fem stycken, alla berättade.⁷

Messer påpekar att antikens människor hade en helt annan syn på drömmar och vålnader än vi. En person som uppenbarade sig i en dröm var inte bara en "mental hallucination" utan ansågs också ha en objektiv existens (s. 6). I *Iliaden* hade sålunda Patroklos' vålnad, som visade sig för Achilleus, en "kropp", som "stod ovanför Achilleus' huvud" men ändå var av så flyktigt slag att den försvann som en rök, när Achilleus försökte famna den (s. 12 ff). I alla de fem "drömscener", som det antika dramat kan visa upp och som här relaterats, förekommer en vålnad. Scenerna har en handgriplighet och en påtaglighet, som väl stämmer överens med antikens syn på dessa företeelser. Hur materiell eller verklig en dröm eller vålnad på scenen uppfattades av den antika publiken undan-

drar sig bedömning. Att de inte tillmättes lika stor realitet som verkligheten, framgår om inte av annat så av det antika bruket av metaforen "livet — en dröm".

Medeltiden

När Strindberg vistades i Lund från december 1896 till juni 1899 (med undantag för Parisvistelsen från augusti 1897 till april 1898), umgicks han flitigt med litteraturhistorikern Johan Mortensen, som sedan kom att skriva en initierad och vänskapligt sinnad bok om den tillfällige lundabon — *Strindberg som jag minnes honom* (1931). Mortensen publicerade 1899 en liten skrift med titeln *Medeltidsdramat i Frankrike*. Det är en i sin korthet mycket innehållsrik presentation av medeltidens drama och teater. Man torde kunna antaga att Strindberg och Mortensen vid något tillfälle diskuterade det ämnesområde som den senare just då sysslade med — särskilt som medeltiden var högsta mode i sekelskiftets ockulta och mysticistiska Europa. Det är nog ingen tillfällighet att det första drama som Strindberg skriver efter *Inferno, Till Damaskus I—II* (1898), har tydliga reminiscenser från det medeltida dramat och att det första historiska drama som nu tillkommer, *Folkungasagan* (1899), har hämtat sitt stoff just ur medeltiden. Mortensen vill göra gällande att det var han som gav Strindberg idén att skriva dramer med motiv ur svensk historia.⁸

Det medeltida dramat kan liksom det antika, grekiska i sin uppförandesituation betraktas mer som en kulthandling än som teater. Det som visas är en absolut verklighet, som "åskådarna" deltar i. "Publiken" tilltalas direkt som "Mänskligheten".⁹ Den kultiska funktionen gäller framför allt mysteriespelen, som var dramatiseringar av Bibelns berättelser och hade uppstått ur gudstjänsten och till en början spelades inne i kyrkan. Anne Richter formulerar förhållandet mellan "scen" och "publik" i mysteriespelet sålunda:

It has always been possible for people watching a Mystery play to recognize Christ on the Cross as the local cobbler and still believe that they are witnessing the actual Crucifixion of the Son of God. /— — —/ While the performance lasted, audience and actors shared the same ritual world, a world more real than the one which existed outside its frame. (s 20 f.)

I mysteriespelen och framför allt i mirakelspelen bör det ha funnits rika möjligheter till gestaltning av drömmar och uppenbarelser på scenen. Mirakelspelen var ju dramatiseringar av helgonens liv och innehöll en rad underverk — som då Gud Fader eller hans änglar uppenbarade sig. En särställning intar de s.k. Mariamiraklerna, där höjdpunkten bestod i att Jungfru Maria visade sig. Mortensen beskriver en scen, där en botgörerska blir förlöst på detta underbara vis:

Då tycker hon, att himlen öppnar sig, och att vår Herre Jesus Kristus, beledsagad af jungfru Maria och änglarna, stiger ned i hennes elända boning, sätter ett ljus i hennes hand och celebrerar mässan inför henne. Det är en scen, hvilken i sin enkla storhet kanske är bland det skönaste en skald någonsin skapat. (s. 66.)

Ett sceniskt förlopp av ovanstående slag kräver naturligtvis ett scenmaskineri av mycket avancerat slag. Att medeltiden ägde ett sådant har bl.a. Agne Beijer visat genom att peka på den ryske biskopen Abraham av Sousdals skildring av ett uppförande av *Marie bebådelse* i en kyrka i Florens 1438—39.¹⁰ Redan här finns molnscenen, "la gloire", som skulle bli en av barockteaterns allra käraste leksaker, och ett maskineri, som möjliggjorde gudomligheternas nedstigande från "himlen" i en vagn. Mortensen har i sin bok om medeltidsdramat en festlig skildring av en föreställning av *Apostlagärningarna* i Bourges 1536, vilken visar hur välutvecklad scenteknik man hade för att gestalta en värld av underverk och uppenbarelser:

Då den helige ande i början af dramat utgjöts öfver apostlarne, följde åska och jordbäfnung. Den helige Stefans ansikte lyste ett ögonblick som en sol. Man såg apostlarne Paulus och Tomas i en båt segla öfver hafvet. Ett lejon afslet handen på en hedning. Mekaniska kameler och dromedarer uppträdde. Apostlarne vandrade fram i molnen. En hund sjöng; två tigrar förvandlades till lamm. Helgon vandrade fram på glödande järnstänger. Ögonen utborrades på den helige Martin. Trollkarlar förändrade flere gånger utseende i åskådarnes åsyn. En af dem, den ryktbare Simon, sväfvade upp i luften och försvann bakom ett moln; detta gled förbi och man såg honom därefter plötsligt störta till marken och krossa hufvudet och fötterna. (s. 146 f.)

Renässansen

Så småningom kastades det medeltida dramat ut ur kyrkan — men kunde fortfarande ha kvar funktionen av kulthandling. I och med moraliteten — det allegoriska gestaltandet av dygder och laster på scenen — tycks dock denna funktion ha upphört — alltså samma utveckling som i det antika dramat.¹¹ Man spelade utomhus på ett torg eller liknande — på en enkelt uppbyggd brädscen eller på vagnar, som drogs förbi åskådarna och visade olika "scenbilder". Scen och publik delar inte längre samma verklighet, de tillhör två skilda världar, där scenen föreställer en fiktiv verklighet, som betraktas av en publik. Skilsmässan mellan scen och åskådare har inträtt och därmed renässansens teater. Dramat är "self-contained", "self-sufficient" för att använda den anglo-saxiska terminologin, som motsvaras av Szondis termer "det slutna dramat" eller "det absoluta dramat".¹²

Skilsmässan mellan scen och publik innebär inte att kontakten mellan dessa två skulle brytas. Den kommer i stället att etableras på andra vägar — nämligen genom *illusionen*. På scenen framställs en fiktiv verklighet, som är en annan än

publikens aktuella som publik. Men publiken accepterar denna fiktiva verklighet som en verklighet utan att för den skull blanda ihop de två — sin egen och scenens. Skilsmässan mellan de två är en förutsättning för att illusion skall kunna skapas. Och illusionen skapar i sin tur en ny form av kontakt mellan scen och publik.

Den scen som användes i England och i Spanien under renässansen och i den italienska *commedia dell'arte* skiljer sig inte nämnvärt från den medeltida friluftsscenen. Den bestod av en enkel, uppbyggd estrad eller en vagn med publiken stående på marken nedanför. Ibland kunde scenen placeras i ena änden av en kringbyggd gård med publik även i fönstren kring gården. Så småningom kom även fasta teatrar att byggas efter detta mönster: en scen i ena änden med ståplatspublik på tre sidor om densamma och övriga åskådare i "loger" utesfär väggarna. Det mest lysande exemplet är The Globe i London — invigd 1599.

Metaforerna "livet — ett skådespel", "världen — en teater" hade ju varit omöjliga i antikens och medeltidens kultiska teater, men genom skilsmässan mellan scen och publik kan de nu uttalas från scenen. Det är ingen tillfällighet att man uppkallar ett helt teaterhus efter metaforen: "The Globe", vilket skall ha varit prytt med devisen: "Totus mundus agit histrionem."¹³

Metaforen "världen — en teater", som möjliggjorts genom skilsmässan mellan scen och publik, har just till uppgift att överbrygga denna klyfta genom sin förmåga att stärka illusionen av verklighet. Att på en scen säga att världen liknar en teater leder inte till att teaterns fiktiva verklighet framstår som mer överklig utan som mer verklig, eftersom teatern själv bekräftar metaforens sanningshalt: världen är teater. Illusionen är fullständig, vilket ju var avsikten med metaforen.

I renässansens teater införs skådespelet inte bara som en metafor på det verbala planet utan även sceniskt gestaltat — som en pjäs i pjäsen. Även pjäsen i pjäsen hade ju varit omöjlig i antikens och medeltidens kultiska drama, eftersom den skulle ha förstört dess funktion av kulthandling. Jag väljer här och i fortsättningen termen "pjäsen i pjäsen", eftersom den på svenska är den mest neutrala, utan de bibetydelser som "spel i spelet", "teater på teatern", "scen i scenen", "drama i dramat", "skådespel i skådespelet" kan tänkas ha. Termen har dessutom fördelen att kunna användas både när det gäller en dramatext och en uppsättning. En pjäs i pjäsen uppstår alltså när personer i en pjäs uppför en annan pjäs med andra personer på scenen som åskådare, varvid två olika fiktionsplan uppstår (typ: "Råttfällan" i *Hamlet*) eller då en eller flera personer i en pjäs iscensätter en pjäs med sig själva och/eller andra som agerande och/eller åskådare utan att de för manipulationen utsatta vet om att det är fråga om en pjäs, varvid gränserna mellan de två planen blir ytterst förvirrande (typ: *A Midsummer Night's Dream*). En pjäs i pjäsen uppstår också när en ramhandling inramar en huvudpjäs, varvid åskådarna på scenen ofta kan försvinna (typ: *The Taming of the Shrew*).¹⁴

Renässansens bidrag till teaterhistorien — illusion av verklighet och pjäsen i pjäsen — är av största betydelse för drömkänningen på scenen. Det är inte un-

derligt att gestaltandet av drömmar blir mycket vanligt i renässansens teater och vi skall nu se hur dess störste dramatiker härvidlag gått tillväga.¹⁵

Shakespeare

I Shakespeares dramatik finns endast tre "riktiga", gestaltade sömndrömmar — i *Pericles* (1608/09), *Cymbeline* (1609/10) och *Henry VIII* (1612). I *Pericles* faller titelpersonen i sömn under musik, gudinnan Diana uppenbarar sig för honom — "appears to Pericles in a vision" — och uppmanar honom att offra vid hennes altare (V:1).¹⁶ I *Cymbeline* är det Posthumus som somnar in och i en syn ("apparition") får se sina avlidna anförvanter: far, mor och två bröder — även detta sker till musik. De ställer sig i en cirkel kring den sovande och talar till honom. Så visar sig plötsligt Jupiter, sittande på en örn. Han kastar en blick och det åskar. Vålnaderna faller på knä och guden håller ett tal. Därefter avlägsnar sig alla utom Posthumus som vaknar (V:4).¹⁷ I *Henry VIII* somnar den förskjutna Katherine in och i en vision ("a vision") ser hon sex vitklädda gestalter — med gyllene masker för ansiktena, lagerkransar på huvudet och palmkvistar i händerna. De uppför en dans till musik och försvinner, när Katherine vaknar (IV:2).¹⁸ Som synes ackompanjeras alla dessa tre drömscener av musik. Införandet av gudauppenbarelserna Diana och Jupiter (vilken dessutom kommer inridande på en örn) visar att Shakespeare i dessa sena stycken, som brukar kallas "romancer", närmat sig en scentekniskt mer avancerad teater: barockens.

En mellanställning intar de scener, i vilka vålnader uppenbarar sig för vakna personer. Sartorius jämför dem helt och hållet med drömsyner som de ovan nämnda.¹⁹ Den enda skillnaden är ju att den som upplever dessa vålnader inte sover. Som exempel kan nämnas Julius Caesars vålnad som visar sig för Brutus (IV:3), Banquos vålnad som visar sig för Macbeth (III:4 och IV:1), vålnaden av den gamle kung Hamlet som visar sig för sonen (I:4 o 5) men även för Bernardo, Marcellus och Horatio (I:1 o 4) men inte för Drottningen (III:4), vålnaderna av Richard III:s tio offer som visar sig för Richard men också för Richmond (V:3).

Att vålnaderna uppenbarar sig inte bara för en utan för flera personer visar att dylika företeelser under renässansen liksom under antiken inte enbart betraktades som subjektiva hallucinationer utan även ansågs äga en objektiv existens. Trots detta menar man att vålnadernas uppdykande på scenen ger en inblick i huvudpersonens inre.²⁰ Häxorna i *Macbeth*, som först visar sig även för Banquo (I:3), sedan enbart för Macbeth (IV:1), måste också ses i detta perspektiv. I sin bok *Dream in Shakespeare* (1974) går Marjorie Garber ett steg längre då hon hävdar att inte bara Vålnaden utan hela Hamlets omvärld är en projektion av hans inre:

Each of these independant figures represents an aspect of the mind of Hamlet; it is a part of Shakespeare's astonishing craftsmanship that he should be able to present characters and settings simultaneously as subjective interior perceptions and objec-

tive exterior realities. In its treatment of the dream state *Hamlet* may therefore be viewed as an internal landscape projected by the protagonist, a shadowy world inhabited by figures inseparable from the "conscience" of Hamlet himself. (s. 92.)

Garber menar att detta förhållande gäller för alla de stora tragedierna och därmed har hon på Shakespeare applicerat projektionsteorin, som tidigare varit förbehållen den expressionistiska dramatiken.

I *The Taming of the Shrew* (1593/94), *A Midsummer Night's Dream* (1595/96) och *The Tempest* (1611) finns scener som initierats av personer i dramat — scener som inte är några drömmar men som uppfattas som sådana av dem som utsätts för manipulationen. Dessa "drömmar" har alla strukturen av en pjäs i pjäsen — i *The Taming of the Shrew* dessutom inramad av en ordentlig ramhandling. Dramat börjar med att den berusade Sly kastas ut från en krog och somnar. Han upptäcks av en lord med sitt följe, som tar honom till slottet, där han placeras i lordens säng. När Sly vaknar, intalar man honom att han är lord och att hans tidigare liv varit en dröm. Och för den förvånade Sly spelar nu en skådespelartrupp upp komedin "The Taming of the Shrew", som därmed blir pjäsen i pjäsen.

När pjäsen är slut, läggs Sly sovande tillbaka utanför krogen — och tror när han vaknar, att han drömt alltsammans. Detta efterspel finns inte i den ursprungliga Shakespearetexten men förekommer liksom förspelet i det skådespel med den likalydande titeln *Taming of a Shrew*, på vilket Shakespeare hade byggt sitt drama. Efterspelet torde också ganska snart ha tillfogats den shakespeareska versionen. Denna ramhandling gick i sin tur tillbaka på en berättelse ur *Tusen och en natt*, "Kalifen för en dag", som gavs ut i England 1570 av Richard Edwards under titeln *The Sleeper awakened*. Det är samma Tusen och en nattsaga som skymtar som ramhandling i Calderons *Livet en dröm* (1635) och Holbergs *Jeppe på Bjerget* (1722).²¹

I *A Midsummer Night's Dream* är den fiktiva verkligheten så manipulerad av Oberon och hans medhjälpare Puck att det är mycket svårt att dra några gränser mellan de många pjäserna i pjäsen som uppstår — och pjäsen. (Jag bortser i detta sammanhang från den "riktiga" pjäsen om Pyramus och Tisbe som hantverkarna uppför inför hovet.) Oberons och Pucks manipulationer gör att personerna till slut varken vet ut eller in — om de är vakna eller drömmar. När Bottom vaknar tror han att han drömt sina äventyr i skogen — att han haft på sig ett äsnehuvud, att han träffat Titania, när det är precis det han varit med om. Även Titania och de fyra ungdomarna ömsom somnar, ömsom vaknar, får trolldoms-saft i ögonen, så att de förälskar sig i "fel" personer och tror att de drömt alltsammans. Oberon och Puck står som iscensättare och delvis också som åskådare till flera pjäser i pjäsen på olika nivåer — pjäser som framstår som drömmar för de inblandade och läsaren/åskådaren.

The Tempest företer ju stora likheter med *A Midsummer Night's Dream* genom att här också förekommer två suveräna iscensättare: Prospero och hans medhjälpare Ariel. De leker med naturkrafterna, ställer till med skeppsbrott men helar både

båt och kläder, anordnar feerier, förflyttar människor kors och tvärs över ön, låter dem somna och vakna, så att de till slut inte vet vad som är dröm eller vad som är verklighet.

En särställning i Shakespeares dramatik intar sömngångarscenen i *Macbeth* (V:1). Här är inte innehållet i lady Macbeths dröm sceniskt gestaltat, men vad hon drömmer om blir ändå klart. Hon går i sömnen tvärs genom rummet och talar helt enkelt om vad hon ser i drömmen: att händerna är fulla av blod, samtidigt som hon försöker gnida bort "blodet" från händerna. Scenen bevittnas av Läkaren och Kammarfrun, som därmed blir åskådare till sömngångarscenen. Garber jämnställer den med en pjäs i pjäsen (s. 117).

"Drömscenerna" hos Shakespeare är alla strukturerade som en pjäs i pjäsen. De utspelas på ett annat fiktionsplan än den övriga pjäsen eller uppfattas som om de gjorde det av de utsatta. Det finns alltid någon som står utanför drömscenerna — som åskådare. Det gäller de "riktiga" sömndrömmarna i *Henry VIII*, *Pericles* och *Cymbeline*; vålnaderna i tragedierna och de manipulerade drömscenerna i *The Taming of the Shrew*, *A Midsummer Night's Dream* och *The Tempest*. Även om Shakespeares drömscener är strukturerade som pjäser i pjäsen, är ju inte alla pjäser i pjäsen drömscener. Hos Shakespeare förekommer också "vanliga" pjäser i pjäsen — dvs. skådespel som uppförs på scenen inom pjäsens ram med rollfigurer som åskådare på scenen — t.ex. maskspelen i *As you like it* (V:4), *Love's Labour's Lost* (V:2), *The Winter's Tale* (IV:4) och *The Tempest* (IV:1), pjäsen om Pyramus och Tisbe i *A Midsummer Night's Dream* (V:1), "The Taming of the Shrew" i *The Taming of the Shrew*, "Råttfällan" i *Hamlet* (III:2). Man torde kunna anta att några av dessa pjäser i pjäsen brukade förläggas till den inre scenen, men av dessa är det endast två som textmetaforiskt sammankopplas med en dröm: *The Taming of the Shrew* och *The Tempest*. Sedan maskspelets figurer av gudar, skördemän och nymfer som Prospero frammanat åter förjagats, yttrar han orden:

We are such stuff
as dreams are made of; and our little life
is rounded with a sleep. (IV:1.)

Prospero liknar inte bara maskspelet utan hela livet vid en dröm.

Shakespeares teater visar att man under renässansen kunde skapa drömsättning i dagsljus på en enkel brädsцен — utan dekorationer, utan belysningseffekter eller andra yttre medel — bara med hjälp av skådespelare och deras repliker.

Calderons Livet en dröm

Tanken "livet en dröm" fick i brytningen mellan renässans och barock sitt kanske mest genomgripande uttryck i Calderons skådespel med just denna titel

(1635). Dramat handlar om prins Sigismund som hela sitt liv suttit inspärrad i en fängelsehåla för att undgå att begå de brottsliga handlingar som förespåts honom. Han placeras sovande i det kungliga slottet (jämför Sly och Jeppe) och när han vaknar får han reda på att han är landets kronprins. Under handlingens gång gör han sig naturligtvis skyldig till alla de brott han förespåts och kastas åter i sitt fängelse. Han tror då att han drömt det som skett på slottet och sammanfattar:

Vad är livet? Blott en hägring,
blott en skugga och en spegling.
Bländverk allt, som blev oss givet!
Ty en dröm är hela livet,
själva drömmen drömmer vi.²²

Sigismund blir sedan befriad genom ett inbördeskrig och utropad till kung. Far och son försonas, men för Sigismund kvarstår ändå känslan "att varje mänsklig lycka är förgänglig som en dröm".

Till skillnad från *The Taming of the Shrew* och *Jeppe på Bjerget* är pjäsen i pjäsen i *Livet en dröm* på ett helt annat vis integrerad med ramhandlingen och för Calderon är just växlingen mellan de två planen det intressanta. Här är pjäsen i pjäsen inget annat än rena rama verkligheten, som Sigismund i efterhand upplever som en dröm. Hovet och kungen är iscensättare av denna "dröm" — sedan deltagare i och i viss mån också åskådare till den. Sigismund vet till slut inte vad som är verklighet: livet vid hovet eller livet i fängelset. Han befinner sig i samma situation som de manipulerade personerna i *A Midsummer Night's Dream* och *The Tempest*: livet — en dröm.

Barocken

Som vi såg utvecklades mot slutet av medeltiden ett mycket avancerat scenmaskineri, som skulle övertas av barockteatern. Shakespeares och Calderons teater är mera en fortsättning på den enklaste av medeltidens scentyper. Redan i början av 1400-talet hade perspektivet upptäckts och överfört till teatern skulle det få enorm betydelse. Man vet med säkerhet att perspektivisk dekor använts redan 1508 av Pellegrino da Udine vid uppförandet av Ariostos komedi *Cassaria* i Ferrara.²³ Stilbildande blev Serlios tre huvudscener: den komiska, den tragiska och den satyriska (1545), vilka byggde på romaren Vitruvius verk om den antika arkitekturen, vilket funnits tillgängligt i olika upplagor sedan 1486. Serlios teater bestod av en mycket grund spelscen. Bakom denna uppställdes de flata kulisserna i förminskad skala och förkortat perspektiv. Bakgrunden blev en plastisk tavla som man inte kunde gå in i utan att förrycka proportionerna, varför allt spel fick ske framför den.²⁴

Utvecklingen skulle emellertid ta fart med Vasari, som möjliggjorde spel i den perspektiviska dekoren — detta vid uppförandet av *La Confanaria* i Florens 1565. Vasari återinförde också periakter på teatern.²⁵ Periakter eller telarer användes redan i den romerska teatern och bestod av prismaformade kulisser, med olika motiv på de tre sidorna. Dessa kunde vridas kring sin axel och på så vis förvandla scenen på ett ögonblick. Sitt verkliga elddop fick denna förvandlingsscen med Buontalenti uppsättning av komedin *La Pellegrina* i Florens 1589. Det märkliga med denna var inte framförandet av själva komedin utan de fem intermeder och den final som omramade akterna. Det första intermedet byggde på Platons *Staten*, närmare bestämt på beskrivningen av "sfärernas harmoni". Agne Beijer beskriver i *Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm* (1937) uppförandet med all önskvärd åskådlighet:

Under en ljuvt klingande vokal- och instrumentalmusik sänkte sig Harmonien till jorden, där hon försvann in i ett tempel. I samma ögonblick förflyttades scenen från Rom till en kosmisk urvärld bortom tid och rum. Hela scenen, fond, sidodekorationer, t.o.m. scengolvet var förvandlat till en enda sky av över varandra upptornade moln, än simmande i ett hav av solljus, än hotfullt fördunklade som av ett oväder. Varifrån ljuset kom såg man icke, men över hela bilden låg ett förklarat sken. Och i detta självlysande töckenhav rörde sig i konstfull beräkning ständigt nya moln, glidande från höjden eller stigande ur djupen. Understundom klövo de sig i smärre moln, för att efter en stund åter förenas. Och på dem alla svävande allegoriska gestalter i undersköna dräkter, glänsande av guld och purpur. /— — —/ I mitten syns Ananke eller Nödvändigheten, vid vilkens fötter de tre ödesgudinnorna sitta. Evigt spinnande och evigt sjungande den sång som är det förflutnas, det nuvarandes och det tillkommandes hålla de i ständig rörelse den vävspole vars axel förbinder världens tvenne poler. (s. 50)²⁶

Buontalenti använde sig av periakter men 1608 återinförde Aleotti de flata kulisserna på Teatro Farnese i Ferrara. Genom att kulisserna placerades i skåror i golvet kunde de skjutas in och ut på scenen, vid behov bytas under föreställningens gång och på så vis tillåta blixtnabba scenbyten i nära nog obegränsat antal. Vid Burnaccinis uppsättning av *Il Pomo d'oro* i Wien 1668 förekom inte mindre än 24 olika scenbilder.²⁷ Förvandlingen inför öppen ridå, "changemang à vue", blir själva livsnerven i barockens teater.

Förvandlingsscenen är som gjord för mytologins gudar, sagans väsen, fantasins skapelser och drömmens värld. Här är det inte fråga om att skapa illusion av verklighet — utan av överklighet, för att inte säga överklighet i sig. "Diktens drömda gestalter, ja metafysikens väsenlösa idévärld har rövats ur inbillningens rike och tagit mandom i bild och klang", skriver Beijer (s. 54). Att scenen inte föreställde något bestämt rum har han sökt visa genom ett experiment. Om man i en palatsinteriör på en barockteaterscen skjuter in kulisser som ingenting har med palatset att göra — ett skogsparti, en fångelsevägg — så förstörs visserligen illusionen av palats, "men interiören som sådan bevarar samma rofyllda sluten-

het, samma egendomliga nästan mystiska suggestivitet som förut. Intrycket av ett rum vikt åt inbillningens nöjen och avstängt från vardagsrealitetens värld förblir, ja stegras ytterligare" (s 12).

Arkitekten bildar scen och salong i barockens teater ett och samma rum. Någon ridå finns inte. Allt är belyst med samma dämpade ljus. Salongens arkitektur fortsätter in på scenen och tvärtom — inte ens ett mytologiskt landskap kan bryta enheten. På barockens scen visas en fantasivärld som inte ger sig ut för att vara något annat än den är — en fantasivärld. Den är visserligen en fiktion, men en fiktion som publiken bokstavligen kan gå in i och ut ur utan att förstöra någon illusion. Publiken deltar som i en gemensam fest eller maskerad. Publikens närvaro ingår i förutsättningarna och den spelar dessutom en roll — rollen av åskådare till denna fantasivärld eller rollen av "drömmare" av en drömvärld. Det är inte underligt om någon vill utbrista: "Livet — ett skådespel! Livet — en dröm!"

Barockteatern var framför allt en spännande trollerilåda för arkitekter, scenografer och maskinmästare. De skådespel som framfördes var bara en förövändning för de visuella utsvävningarna och skulle knappast komma att överleva föreställningens längd. Barockteatern skulle emellertid ge upphov till en ny konstart — operan — som många gånger om skulle överleva sitt sceniska ursprung.

Barockens teater var den teatertyp, som med små förändringar skulle bli den dominerande till slutet av 1800-talet. Det var den teater som Strindberg kände till och för vilken han skrev sina nya pjäser. Alla changemang à vue i *Lycko-Pers resa*, *Himmelrikets nycklar*, *Till Damaskus II*, *Advent* och *Ett drömspel* har sina rötter i barockens förvandlingsscen. Som en tänkbar förebild till Indras dotter har Gösta M. Bergman pekat på en scenbild av barockmästaren Torelli föreställande en figur i en molnchar. Denna scenbild finns avbildad i Herman Rings *Teaterns historia* (1898), ett verk som Strindberg flitigt studerade.²⁸ Sitt beroende av barockteatern har Strindberg själv bäst uttryckt i den inledande scenanvisningen till *Ett drömspel*: "Sidokulisserna, stående för hela pjäsen, äro stiliserade väggmålningar, på en gång rum, arkitektur och landskap."

Få teatertyper har blivit så kritiserade som barockens — framför allt under det senaste seklet. När den naturalistiska teatern uppstod i slutet av 1800-talet, flyttade den in i de gamla teaterhusen. När man sedan ville kasta ut naturalismen igen, riktades också kritiken mot de gamla teatrarna. Barockteatern ville på scenen skapa en fantasivärld, som inte gör hemlighet av publikens närvaro. Craig framhåller barockteatern som ett föredöme inte minst i Serlios utformning.²⁹ Men teatermän efter Craig har inte alltid haft hans teaterhistoriska perspektiv. Agne Beijer sammanfattar hela problematiken i en enkel mening: "Den illusionsscen som de moderna teoretikerna så skarpt fördömt, var i själva verket född för att tjäna deras egna ideal." (s. 54.)

Teaterkonsten i mer organiserade former nådde såsmåningom också Sverige genom Gustav III:s försorg. Här kan nämnas att dennes och Johan Henrik

Kjellgrens opera *Gusaf Wasa* med musik av Johann Gottlieb Naumann uppfördes på Kungliga Musikaliska Akademien 1786. Rollistan till detta verk upptar:

Eric Wasas Skugga, Sten Stures Skugga, Joachim Brahes Skugga, Tvenne unga Ribbingars Skuggor, Genier i Odödlighetens Tempel, De Svenske Herrars Skuggor som blifvit mördade vid blodbadet i Stockholm, Glada och lyckliga Drömmar, Grymma och olyckliga Drömmar.

Inflytandet från barockteaterns mytologivärld och Shakespeares vålnader märks tydligt. De positiva figurerna förekommer i en dröm, som Gustav drömmer, och de negativa och vålnaderna i Christjerns dröm.³⁰

Romantiken

Genom fransk-klassicismens krav på tidens, rummets och handlingens "enhet" sattes barockteaterns förvandlingsscen ur funktion. Teatern, som under barocken främst hade varit en angelägenhet för de rika hoven, spreds så småningom till andra samhällsgrupper genom uppförandet av fasta teaterbyggnader. 1638 uppfördes i Venedig den första logeteatern — San Cassiano — vilken skulle följas av flera liknande över hela Europa. För att få plats med så många åskådare som möjligt placerades dessa efter en noga uppgjord rangskala i loger ovanpå varandra. Logesystemet hade funnits redan i engelska och spanska värdshusteatrar och i deras efterföljare: de fasta Shakespeare-teatrarna. Nu fick åskådarrummet ett alltmer cirkelformat utseende och vad värre var: scenen lades utanför denna cirkel. Det var viktigare för åskådarna att kunna se varandra — än scenen. Så småningom infördes ridån och salongen lades i mörker. En ny klyfta hade uppstått mellan scen och publik. För att överbygga denna gjordes alla ansträngningar att skapa en ny illusion av verklighet (eller överklighet) på scenen — främst med visuella, scenografiska medel. Under romantiken blir teatern som *tavla* det förhärskande idealet. Prosceniet lyfts fram som den markerade tavelramen. Romantikens tavelscen utvecklar till och med en egen genre: *tableau vivant*.

I den romantiska teaterns strävan efter illusion till varje pris skedde en del landvinningar på det tekniska området. Gasljuset infördes och så småningom också det skarpa kalkljuset. Projektioner började användas mera flitigt. Redan Leonardo da Vinci experimenterade med camera obscura och från 1420 finns en bild och en beskrivning på en laterna magica, som använts just för att framställa "en nattlig uppenbarelse till åskådarens skräck". På 1700-talet bildas i Frankrike en mängd sällskap, som reste omkring med sådana apparater och gav föreställningar inför publik. Kulmen nåddes med Robertsons "fantasmagoriföreställningar" i en källarlokal i skräckväldets Paris. Här projicerades mot en duk eller rökmoln fladdermöss, skelett och andra hemskheter från projektionsapparater som förflyttades på hjul.³¹ Uppfinningsrikedomen skapade företeelser som

diorama, panorama, cosmorama. Shakespeare blev genom sitt myller av omväxlande scener den stora förebilden.

Pixerécourt och Kotzebue var med sina melodramer de mest framträdande leverentörerna till tidens sensations- och utstyrselteater. Den borgerliga miljön som vunnit insteg på scenen blandades upp med historiska och exotiska miljöer — med särskild förkärlek för kyrkogårdar, gravkammare och fängelsehålor gärna i fackelsken. Romantikens stora intresse för drömmar och hallucinationer gjorde att dessa också fick sin plats på scenen — gärna bakom en slöja som en tavla i en tavla.³²

Hos Goethe finns dock bara en sceniskt gestaltad dröm — i *Egmont* (1789, uppf. 1796), där den sovande hjälten i drömmen mottar segerkransen av Klärchen. Hos Schiller finns överhuvudtaget inga drömmar — om vi inte hit vill räkna vålnaden av Den svarte riddaren i *Die Jungfrau von Orleans* (1801).³³

Den romantiska teaterns tekniska excesser skulle leva länge. Stig Torsslow har pekat på visionsscenerna i Charles Keans iscensättning av *The Corsican Brothers* (1852) och i Henry Irvings iscensättning av *The Bells* (1871), i vilka projektioner användes, som förebilder till vålnadsscenerna i *Spöksonaten*.³⁴

De "äkt" romantikerna vände sig däremot med "förrämt äckel" från teatern som de ansåg besudlad.³⁵ Ändå kan de inte låta bli att skriva dramatik — men utan tanke på att uppföras på tidens förfallna skådebana. En helt ny litterär genre utvecklas: läsdramat. Ett bra exempel från svensk horisont finner vi i Almqvist, vars förhållande till den romantiska teatern Ulla-Britta Lagerroth utrett i en essä om "Almqvist och scenkonsten" (i *Perspektiv på Almqvist* 1973). I Rudmans vision av Falkenburgs ande i romanen-läsdramat *Amorina* (1821/39) förvandlas hela slottet till "barockens förvandlingsscen med dess karakteristiska changemang à vue, mytologiska persongalleri, allegoriska bildvärld, dess av denna värld stiliserade fantasidekor och dess av denna dekor styrda handlingsmönster" (s. 275).

Barockteaterns förvandlingsmaskineri, som bara sovit törnrosasömn under fransk-klassicismen, kom också till heders igen i det sagodrama, som romantikerna utvecklar till en helt ny genre. Här gällde det att snabbt växla från vardagliga, borgerliga miljöer till månbelysta landskap, från exotiska palats till skräckfyllda fängelsehålor. En föregångare var italienaren Gozzi (med *Kärleken till de tre apelsinerna* 1761), följd av tysken Ludwig Tieck (*Der gestiefelte Kater* 1796) och wienaren Raimund (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind* 1828 — med dess intressanta dubbelgångarmotiv). Från våra breddgrader kan nämnas Oehlenschlägers *Aladdin* (1805) och Atterboms *Lycksalighetens ö* (1824—27). Sentida exempel är Ibsens *Peer Gynt* (1867) och Strindbergs *Lycko-Pers resa* (1882). Sagodramat fick alltså en enorm betydelse och då är ändå inte det mäktigaste och mest inflytelserika nämnt: Goethes *Faust I—II* (1808—1833).

Tieck, som liksom Goethe var praktiskt verksam som teaterman, var väl medveten om den nya klyftan mellan scen och publik, men han försökte överbrygga den genom en lek med illusionen. I *Der gestiefelte Kater*, som uruppfördes 1844, fö-

rekom fingerade åskådare och en berättare på scenen, pjäser i pjäsen, repliker riktade till publiken, en utskällning av sufflören levererad av styckets hjälte osv. Det är en lek i den romantiska ironins anda som (i motsats till Brechts illusionsbrott) har till uppgift att *stärka* illusionen (på samma vis som hos Pirandello).

Romantiken kan emellertid visa upp två dramer, i vilka drömmar eller drömmerier förekommer på ett sätt som förtjänar en mer ingående redogörelse: Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* (1810, uppfört 1821) och Franz Grillparzers *Der Traum, ein Leben* (1834, uppfört s.å.).

I *Prinz Friedrich von Homburg* är det drömartade invävt i dramat på ett mycket intrikat sätt. Titelfiguren betar sig i dramats första scen som en sömngångare, en somnambulist. Hans ögon är öppna, men det verkar som om han gick i sömnen. Kanske är han bara utmattad efter tre dagars strid. Han sitter i slottsträdgården "med bart huvud och blottat bröst, halvvakn, halvsovande under en ek och binder sig en krans". Hovet samlas kring honom och kommenterar hans göranden, men han reagerar inte. Så får han plötsligt syn på Natalie och utbrister viskande: "Natalie! Min flicka! Min brud!" Han kallar Kurfursten sin fader och Kurfurstinnan sin moder. Alla tycker att han betar sig ytterst besynnerligt. Under uppståndelsen snappar han omedvetet till sig prinsessan Natalies handske från hennes hand. När han i nästa scen får syn på handsken igen, vet han inte varifrån han fått den — utan tror att allt varit en dröm:

Å, vilken sällsam dröm jag hade nyss!
Mig tycktes, som i glans av guld och silver,
ett kungaslott sig plötsligt öppnade
och som från marmortrappan steg till mig
den hela kretsen ned av mina kära,
de varelser jag lärt att hålla av:
kurfursten, kurfurstinnan och — den tredje —
Vad heter hon?³⁶

Prins Friedrich gör sig under handlingens gång skyldig till ett brott (han följer fienden trots ordern att stanna kvar på sin post, vilket han naturligtvis inte uppfattat på grund av sin somnambulism), för vilket han döms till döden. Med förbundna ögon förs han i sista akten inför det församlade hovet. Bindeln tas bort och han benådas. Natalie sätter en lagerkrans på hans huvud och han faller i vanmakt. När han åter vaknar upp, kan han bara säga: "Ej sant, det är en dröm!" I Kleists drama gestaltas inte Friedrichs inre upplevelser, den fiktiva verkligheten är densamma för alla personer i pjäsen, men trots detta skapas drömmstämning genom prinsens underliga beteende, hans somnambulism och hans sätt att se på omvärlden — som en dröm.

Grillparzers *Der Traum ein Leben* betraktades länge som drömdramats fulländning och förebild. Det är uppbyggt enligt mönstret: "Vorbereitung oder Rahmen-Eingang, Traumstück, Rahmen-Ausgang".³⁷ Här finns en ramhandling, en drömhandling som en pjäs i pjäsen och en återgång till ramhandlingen.

Grillparzer fick naturligtvis idén till dramats titel genom att kasta om orden i *Livet en dröm*, men det är också den enda beröringspunkten med Calderons skådespel. Den direkta källan var i stället Voltaires roman *Le blanc et le noir* (1764), som i sin tur bygger på en kinesisk saga från 700-talet e.Kr., *Vägen till Hantan* av Shen Chi-Chi, som dramatiserades på 1200-talet av Ma Chi-Yuan för att åter bli berättelse på 1600-talet genom P'u Sung-Ling.³⁸

I *Der Traum ein Leben* vill huvudpersonen Rustan söka framgången i främmande land. Han övertalas av Mirza, som älskar honom, att stanna ytterligare en dag. Han går till vila och drömmar under natten de hemskaste äventyr, som utspelas i Samarkand och som alla är sceniskt gestaltade. När han vaknar igen bestämmer han sig för att stanna. Drömmen ger Rustan insikt om sig själv och dramat är ett typiskt "Besserungsstück", som romantiken utvecklat.³⁹ Det intressanta är hur växlingen från ramhandling till drömhandling och tillbaka till ramhandling sker: Rustan lägger sig på en säng och somnar. En harpa och andra instrument hörs. Så visar sig två gossar — den ene ljusklädd med släckt fackla i handen, den andre mörklädd med brinnande fackla. Den mörklädde tänker den ljuskläddes fackla och släcker därpå sin egen mot marken. Därefter sker ett changemang à vue:

Da öffnet sich die Wand des Hintergrundes. Wolken verhüllen die Aussicht. Sie heben sich. Die Gegend, in der der zweite Akt spielt, wird sichtbar, von Schleiern bedeckt. Auch diese schwinden; ein erster, ein zweiter. Die Gegend liegt offen da. Neben dem im Vorgrunde stehenden Palmbaume hebt sich in weiten Ringen eine grosse, goldglänzende Schlange, bis zu seinen untersten Blättern hinanstrebt nach und nach empor. — Rustan macht eine Bewegung im Schlafe.⁴⁰

Det sceniska skeendet har vi stött på i tidigare dramatik. Fondväggen "öppnar sig" och visar en *inre* scen, på vilken drömmen gestaltas. Vi ser samtidigt den som drömmer och det han drömmer om — och tycker oss se in i hans inre. Men efter det att förvandlingen är klar, låter Grillparzer ridån gå ner och den sovande Rustan försvinna.

Andra akten utspelas i en dekor som liknar första aktens drömsyn: Waldgend. De följande akterna försiggår däremot i ett österländskt sagoland av allmän karaktär — som i vilken fiktiv verklighet som helst och med Rustan som en rollfigur i denna. Drömhandlingen är en pjäs i pjäsen — men utan närvarande åskådare till den. Endast vid något tillfälle ger Grillparzer en påminnelse om att det är fråga om en dröm. I tredje akten blir Mirza synlig som en "Erscheinung" bakom en slöja och ses bara av Rustan (s. 154). I fjärde akten blir Rustan med orätt anklagad för mordet på kungen och tycker att allt är överkligt, varpå han utbrister:

Es ist nicht Wirklichs, sag' ich.
Truggestalten, Nachtgebilde;
Krankenwahnwitz, willst du lieber,
Und wir sehen's, weil im Fieber. (s. 169.)

Man kan i dessa två exempel tala om en "dröm i drömmen". Först vid återgången till ramhandlingen återknyter Grillparzer till den ursprungliga drömmen: Rustan har under strid blivit uppträngd på en bro. Läget är hopplöst och han har inget annat val än att huvudstupa kasta sig i floden. Eller rättare sagt: en stand-in till Rustan gör detta, för i samma ögonblick störtar en klippa i förgrunden samman och man får se den "riktige" Rustan ligga i sin säng, där han ser sitt "drömjag" störta i floden. Bakgrunden bli otydlig och täcks slutligen helt av slöjor. Rustan rör sig oroligt och pratar i sömnen. De två gossarna visar sig och växlar på nytt eld. Rustan vaknar och gossarna försvinner. Slöjorna skingras och det inre av stugan från första akten blir synligt. Vi är tillbaka till utgångspunkten och här utspelas nu slutet av dramat.

Drömostämningen låg i själva förvandlingen från ramhandling till drömhandling och vice versa — i mötet mellan de två verklighetsplanen, där Rustan fungerade som en åskådare till en pjäs i pjäsen. I drömhandlingen fanns inte drömostämning — den stod som ett avslutat helt för sig själv som vilken fiktiv verklighet som helst. Användandet av slöjor hade förekommit redan i barockens teater men blev allt vanligare i romantikens. Slöjan skulle återkomma under symbolismen och bli något av dess teatrala signum.⁴¹

Symbolismen

Den borgerliga vardagsmiljön hade vunnit insteg i romantikens teater. Under realismen och framför allt naturalismen försökte man energiskt mota ut fantasivärlden från scenen men helt skulle man väl aldrig lyckas. Den naturalistiska teatern startade med Zolas dramatisering av *Thérèse Raquin*, som uppfördes redan 1873 och blev en förebild för den nya riktningen. Sin stora betydelse i teaterhistorien fick naturalismen genom att introducera en mer nedtonad, naturlig, psykologisk spelstil — först på Théâtre Libre, som öppnades 1887.

Men en reaktion mot naturalismen skulle komma mycket snart — med symbolismen. Som Robichez visat i sin bok *Le Symbolisme au théâtre* (1957) var inspirationskällan ett av den romantiska teaterns största namn: Wagner. Redan 1885 skrev Prosper Mallarmé i den nystartade tidskriften *La Revue wagnérienne* en artikel om den tyske operakompositören och teaterteoretikern under rubriken *Révérie d'un poète français*.⁴² Wagner och romantikerna rörde sig ju med förkärlek i en diffus medeltida sago- och riddarvärld och i en sådan skulle också symbolisterna placera sina dramer. Lösenordet blir "dematerialisation" och genom symbolen försöker man "visa" det inre, det själsliga.

Som de första symbolistuppsättningarna brukar man räkna uppförandena av Maeterlincks enaktare *L'Intruse* och *Les Aveugles* 1891 i regi av Aurélien Lugné-Poe. Maeterlinck blev symbolismens främste dramatiker och i sina enaktare har han försökt förverkliga det "statiska" dramat, där det inte "händer" något på det yttre planet — som om själva stillasittandet kunde gestalta ett inre, själsligt skeende. Helaftonspjäserna utspelas gärna i den medeltida riddarvärld, som ro-

mantikerna hade älskat. Det stora slagnumret var Maeterlincks *Pelléas et Mélisande*, som fick sin urpremiär på Bouffes Parisiens 1893 i Lugné-Poes regi. I den typiska symbolistföreställningen rör sig skådespelarna som somnambulister och deklamerar sina repliker i en halvsjungande ton. På scenen härskar en ständig halvskymning och hela scenöppningen är täckt av en slöja som suddar ut alla konturer, inhöljer allt i dimma. I sin strävan att gestalta det inre, det själsliga uppstår ofta motsatt effekt: en betoning av utanverket. Här finns inga sömndrömmar, här finns ingen verklighet — allt skall vara drömartat, men resultatet blir att fantasivärlden till sist framstår som vilken fiktiv verklighet som helst. Någon spänning mellan olika verklighetsplan eller i förhållande till publiken finns inte. Klyftan mellan scen och publik är stor.

1893 startades symbolismens eget teaterföretag Théâtre de l'Oeuvre, som spelade på olika scener i Paris, under ledning av Lugné-Poe — "le clergyman somnambule".⁴³ Man inledde med Ibsens *Rosmersholm* och det egendomliga var att Ibsen vid sidan om Maeterlinck skulle bli Théâtre de l'Oeuvres mest anlitade dramatiker. Hans pjäser spelades som om de hade varit skrivna av Maeterlinck. Och även Strindbergs "naturalistiska" pjäser, *Fordringsägare* och *Fadren*, fick sina franska premiärer på Théâtre de l'Oeuvre 1894. Lugné-Poe kallades inte för inte "le grand scandinave".⁴⁴

Den scenografiska utformningen på Théâtre de l'Oeuvre var mycket enkel, ofta bara ett bord och några stolar. Denna enkelhet får inte bara tillskrivas det estetiska programmet ("dematerialisation") utan var också en dygd av nödvändigheten. Théâtre de l'Oeuvre var en fattig teater och dess skådespelare i bästa fall goda amatörer.⁴⁵

Forskare som Lamm och Brandell har tagit upp frågan om Strindbergs förhållande till symbolismen och kommit fram till att han kände till den nya riktningen men inte nämnvärt påverkats av den.⁴⁶ I *Öppna brev till Intima teatern* berättar Strindberg att Maeterlinck från början var "en sluten bok" för honom men efter Infernokrisen kom "som ett nytt land och en ny tid" och då kallas "mästaren".⁴⁷ Brandell har kommit fram till att det som skiljer Strindberg från de symbolistiska poeterna är

hans starka bundenhet vid den konkreta verkligheten och det faktiskt upplevda. De senare skapade sina symboler genom en fantasiakt eller hämtade dem ur romantikens sagovärld; Strindberg fann sina framför allt i den exakt observerade verkligheten. Medan symbolisterna direkt återger ett själstillstånd, med det vaga och undanglidande som följer med dylik stämningsmålning, blir Strindbergs själstillstånd i Inferno uppenbart indirekt, genom de detaljer han fastnar för i yttervärlden.⁴⁸

Denna skillnad gör sig gällande även på dramatikers område: symbolisterna skildrar en dröm- och sagovärld som om den vore verklig, Strindberg skildrar verkligheten som om den vore en dröm.

Ett drama från det "symbolistiska" 90-talet som förtjänar att nämnas i detta sammanhang är *Hanneles Himmelfahrt* — en "Traumdichtung" av den forne na-

turalisten Gerhart Hauptmann. Det skrevs 1893 och uruppfördes i Berlin samma år — alltså fem år före tillkomsten av *Till Damaskus I—II*. Dramat utspelas på ett fattighus, dit den döende lilla Hannele förs. Realistiska scener varvas med drömscener.

Hannele ligger i en säng och de personer hon drömmer eller hallucinerar om tar helt enkelt plats vid hennes säng — utan att rummet i övrigt förändras annat än genom ljuset. Först visar sig hennes försupne far i en drömsyn, vilken följs av en kort verklighetssekvens med syster Martha. Därefter ser Hannele sin avlidna mor och tre vita änglar i en dröm, som varar ända till första akts slut. Andra akten börjar med ett samtal mellan flickan och syster Martha, vilket följs av en lång drömsekvens, där Hannele ser en stor svart ängel och en diakonissa, som både liknar modern och Martha. Därefter visar sig byskräddaren, skolläraren, kvinnor och barn samt fyra vitklädda ynglingar, som bär in en kista som Hannele läggs i. Så inkommer "en främling", en Kristusgestalt (som liknar läraren) som uppväcker henne från "döden", under sång av synliga änglar medan det mörknar på scenen. När det åter blir ljust, ligger Hannele som tidigare i sin säng och syster Martha och en läkare konstaterar i tre korta repliker att hon är död.

I *Hanneles Himmelfahrt* ser man samtidigt den som drömmer (Hannele) och de personer hon drömmer om eller ser i syne. Här förekommer både avlidna (t.ex. Modern) och levande personer (t.ex. Fadern och Skolläraren). Hannele framstår ibland som en åskådare till en pjäs i pjäsen. Men ofta luckras gränserna upp som då hon talar till personerna och de svarar henne. Vid ett tillfälle går hon dessutom in i "drömmen" — då hon läggs i kistan för att sedan uppväckas. Hauptmann har i dramat sökt gestalta riktiga drömmar och hallucinationer — inte en uppdiaktad drömvärld som symbolisterna. Dramat är inte en symbolistisk drömskildring utan en naturalistisk (men framställer symboliskt en "himmelsfärd").

Symbolisterna hade en tjänsteman (Lugné-Poe) men saknade betydande teatermän. Deras program skulle i stället vidareutvecklas av teoretiker som Appia och Craig. De gjorde mycket få iscensättningar men fick en enorm betydelse för den moderna teatern genom sina skrifter och sina scenskisser — framför allt för den strömning som nu kommer: expressionismen. Därmed är det dags att göra halt i den teaterhistoriska genomgången och släppa fram en annan av den moderna scenkonstens förnyare: Strindberg.⁴⁹

Sammanfattning

Den teaterhistoriska översikten har visat att drömmar på scenen har förekommit i alla tider. Det kultiska dramat under antiken och medeltiden lade inget hinder i detta avseende. Under antiken uppträdde vålnader, under medeltiden gestaltades uppenbarelser av Gud Fader, hans änglar och jungfru Maria. I och med renässansen sker skilsmässan mellan scen och publik, som i samma ögonblick samman knyts av illusionen — starkast genom skådespelsmetaforen och dess sceniska

gestalt: pjäsen i pjäsen. Nu ges möjlighet att skapa illusion av dröm på scenen — sömndrömmar, vålnader, en manipulerad verklighet, som upplevs som en dröm — alltid genom strukturen av en pjäs i pjäsen. Under barocken försöker man inte skapa illusion av verklighet — utan av en fantasivärld, för att inte säga en fantasivärld "i sig", en egen värld skapad utan genväg via illusionen, en värld som inte ger sig ut för att vara något annat än den är — en fiktion. Publiken tilldelas rollen av åskådare till denna fantasivärld, om det är en drömvärld rollen av "drömmare"; publikens närvaro ingår i spelet. Under romantiken har en ny klyfta skapats mellan scen och publik, som man försöker överbrygga med illusion till varje pris: scenen blir en tavla. Barockteaterns förvandlingsscen överlever i sagospelet. Borgerliga miljöer växlar med fantasivärldar. Drömmar eller drömvärldar förekommer gärna bakom en slöja som pjäs i pjäsen (en tavla i en tavla) eller fyllande hela fiktionsvärlden. Under symbolismen försöker man "dematerialisera" scenen men hamnar ofta i rena utanverket. Man spänner en slöja för hela scenöppningen och vill att allt skall vara en dröm- eller fantasivärld, men denna värld framstår till sist som vilken fiktionsvärld som helst. Drömvärlden blir verklighetsvärld. Då kommer Strindberg och gör något alldeles nytt — genom att gestalta verkligheten som en dröm.

3. Drama- och teaterteoretiska överväganden

Dramat som beskrivning av en fiktiv teaterföreställning

Det är en självklarhet men förtjänar ständigt att upprepas: att man måste skilja mellan en dramatekst och ett uppförande av ett drama. Som framgick av översikterna över Strindbergsforskningen och teaterhistorien har man ofta sammanblandat dessa två medier: dramat och teatern, dramat i lässituationen och dramat i teatersituationen, dvs. förverkligat på scenen.¹

Med dramatekst menar jag här naturligtvis inte "bokstäverna på pappret" — utan den av mig *upplevda* texten. En dramatekst är ju till det yttre rent typografiskt arrangerad på ett visst sätt: här finns beskrivningar av scenens utseende, repliker med angivande av vem som säger dem, spelanvisningar om hur de sägs, hur personerna betar sig osv. Det är inte detta yttre arrangemang som gör dramat till drama — utan dramatikerens förmåga att ge mig som läsare visuella och akustiska (inre) upplevelser av personer i ett sceniskt rum *och* min förmåga att uppfatta dessa signaler.

Dramatexten kan alltså ses som en beskrivning av en fiktiv föreställning. En dramatiker skriver inte bara en dramatekst, han (be)skriver en föreställning. Dramat är alltså *inte* som Ulla-Britta Lagerroth skriver bara något som har "möjligheter att omsättas på en scen".² Det är redan en föreställning omsatt i en text och framstår som en föreställning när det läses.

Dramatexten är således en beskrivning av en fiktiv föreställning. En dramatiker skriver inte bara en dramatekst, han (be)skriver en föreställning. Dramat är alltså *inte* som Ulla-Britta Lagerroth skriver bara något som har "möjligheter att omsättas på en scen".² Det är redan en föreställning omsatt i en text och framstår som en föreställning när det läses.

Med denna syn på den upplevda dramatexten i lässituationen får läsaren en åskådarfunktion. Dramatexten implicerar en åskådare, som inte bara läser ord utan också upplever akustiska och visuella element på en fiktiv scen.

Att Strindberg inte bara var en stor dramatiker med förmåga att skriva sceniskt, audio-visuellt, utan också en god dramaläsare framgår av hans *Öppna brev till Intima teatern*. Gång på gång återkommer han till hur han "sett" andras dramer när han läst dem: "Jag har aldrig sett uppföras Goethes Faust, 2:a delen, aldrig Schillers Don Carlos, aldrig Shakespeares Stormen, men jag har sett dem likafullt, när jag läst dem." (s. 14.) Strindberg menar att detta inte gäller bara

honom utan alla dramaläsare: "Vi kunna ju *läsa* texten tyst och njuta av den; inbillande oss höra rösterna, se de växlande scenerierna" (s. 70).³ Han hävdar dessutom att vissa skådespel inte tål att uppföras — t.ex. andra delen av *Faust* (s. 283) — och om *Stormen* heter det: "Jag vill icke se Stormen uppföras; jag vill läsa den och själv göra mitt sceneri av bara luft och belysningar." (s. 201.)

Illusionen på teatern

När jag läser ett drama kan jag således få illusion av en teaterföreställning. När jag ser en teaterföreställning kan jag få illusion av en sorts verklighet. Illusionen kan sägas vara teaterns hjärtpunkt — lika omöjlig att uppnå som att undvika.⁴ Strindberg har i *Öppna brev* mycket tydligt uttryckt sitt ställningstagande till illusionen: "Dramat är en konstform med vilken jag skall ge illusion" (s. 255), "teatern är en tillställning för att illudera" (s. 125), "skådespelaren är ju en illusionist, skall ge illusion att vara en annan än den han är" (s. 31). I Förordet till *Fröken Julie*, som just går ut på hur man genom naturalismen skall skapa illusion av verklighet på scenen, uttrycker sig Strindberg paradoxalt nog ironiskt om illusionen, när han betecknar teatern som "en folkskola för ungdom, halvbildade och kvinnor, vilka ännu äga kvar den lägre förmågan att bedraga sig själva och låta sig bedragas, det vill säga få illusion" (s. 308). Men i *Öppna brev* tvekar han inte om att "ändamålet med teaterbesöket" är att "mottaga den angenäma illusionen av att här levdes en bit liv" (s. 125).

Begreppet illusion har i alla tider gäckat teaterteoretiker och praktiker — ofta på grund av att man sammanblandat det med "absolut illusion", dvs. en illusion som skulle upplevas som verklighet, vilket knappast går att uppnå på en teaterscen. Om absolut illusion någon gång skulle skapas, avfärdas den genast på samma sätt som en trollkonstnårs trick — som illusion. Av den teaterhistoriska översikten bör ha framgått att man förhållit sig mycket olika till illusionen genom tiderna, men frågan: "Vad är illusion av verklighet?" är ändå obesvarad.

Coleridge har i en berömd och ofta citerad formulering förklarat vad illusion *inte* är: "The true stage-illusion / ——— / consists — not in the mind's judging it to be a forest, but, in its remission of the judgement that it is not a forest".⁵ Det är en bra beskrivning på illusionens dubbla funktion. Per Lindberg har givit uttryck åt samma tanke — fast i en positiv formulering:

Illusionen är *avsiktligt* självbedrägeri. Illusionen inträder när man kan säga till sig själv: Jag vet att detta inte är verkligt, men jag låtsas som om det vore verkligt. / ——— / Jag är övertygad om att den något så när teatervana publiken inte invagar sig i någon odelad inbillning, att det som sker är verklighet. Jag är övertygad om att *medlevelsen i pjäsens innehåll* samt *medvetandet om spelet som spel* äro *samtidiga*. De lämna aldrig varann.⁶

Man förhåller sig således inte till illusionen på teatern på samma sätt som till verkligheten — men inte heller som till något överkligt, utan man befinner sig någonstans mitt emellan. Illusionen är dessutom helt beroende av den fiktion den är insatt i. Utan fiktion ingen illusion.

Illusionen är inget som finns hos teaterkonstverket i sig utan är helt beroende av hur mottagaren uppfattar detta. Illusionen måste ses i ett teaterhistoriskt perspektiv och bygger på en rad konventioner, ett hemligt samförstånd mellan scen och publik. Vad som var illusion i går, är inte illusion i dag eller i morgon. Illusionen är helt beroende av vad publiken vill acceptera. Stilar kommer och går, modet växlar. Publiken vill ha ständigt nya sensationer — och illusioner.

Den moderna teaterns förhållande till illusionen är förvirrande — inte minst på grund av Appias uttalanden i frågan. Han utgår från självklarheten att absolut illusion inte kan skapas på scenen:

Or, puisqu'on ne peut pas toujours maintenir les moyens représentatifs dans les seules proportions que l'illusion nécessite et que si l'illusion est intermittente elle n'existe pas, il en résulte *qu'elle est impossible*.⁷

Vad Appia framför allt vände sig mot var den naturalistiska teaterns verklighetsimitation, men han hade ingenting emot att låta skeendet utspelas i en fiktiv verklighet, en visuell klangbotten i överensstämmelse med personernas sinnesstämning. Med samma exempel som Coleridge — skogen — säger han, i Per Lindbergs återgivning: "Vi kunna icke skapa illusion av en man i en skog. Låt oss i stället skapa illusionen av en man i skogens atmosfär."⁸ *Atmosfär* blir lösenordet och i denna strävan efter atmosfär befinner man sig långt från de attacker mot illusionen som senare framför allt Brecht gått i spetsen för.

Brechts inställning till illusionen är emellertid mer ambivalent än vad hans teorier om *Verfremdung* låter ana. Med *Verfremdung* vill han ju upphäva illusionen och få publiken och salongen att befinna sig på samma plan, där åskådarna hela tiden är medvetna om att de bevittnar ett spel, skådespelare som spelar roller. Än säger Brecht att illusion av verklighet är helt möjlig att skapa på scenen:

Nicht nur ein die Natur sklavisch imitierender und nicht nur ein in einzelnen Zügen phantasischer (stilisierter) Bühnenbau kann die vollkommene Illusion erzeugen; auch ein symbolischen kann es.

Die naturalistischen Aufführungen erweckten die Illusion, man befinde sich an einem realen Ort.⁹

Vid ett annat tillfälle påstår han att illusion är omöjlig att skapa:

Für eine Theaterform und ein Gedicht geht ihr recht realistisch vor: die Schauspieler sprechen und bewegen sich natürlich, und viel einzelnes ist realistisch. Selbstverständlich könnt ihr dennoch nirgends die Illusion der Wirklichkeit verschaffen.¹⁰

Trots att Brecht förespråkar Verfremdung, är han teaterman nog för att göra vissa eftergifter: "Aber ich spreche überhaupt nicht gegen die Vergnügungen des Publikums an Illusionen aller Art."¹¹

Brecht nämner också några exempel från sina egna uppsättningar där illusion förekommit. I *Mutter Courage* gav den tomma scenen med rundhorisonten illusion av flackt landskap — "Dagegen ist deshalb nichts zu sagen", kommenterar Brecht.¹² En annan gång säger han att den nakna rundhorisonten för publiken blir himmel "ohne dass es vergisst, im Theater zu sein".¹³ Illusion av verklighet och medvetenhet om att det bara är illusion är här samtidiga. Problemet i Verfremdungsteatern är att trots det fiktiva elementet undvika illusion. Kanske är Verfremdung bara illusion av icke-illusion?¹⁴

Teatern är den enda konstart där man på den fysiska nivån använder sig av det som skall uttryckas för att uttrycka det som skall uttryckas. Ett träd på scenen både föreställer och är ett träd. Om det framställs av ett riktigt träd, en klädhängare eller en kandelaber spelar ingen roll. Genom illusionen sker förvandlingen: det blir vad det föreställer. Dock att märka: ett verkligt träd på scenen är inte lika verkligt som i verkligheten. På scenen blir även verkligheten en fiktion. Det viktiga är emellertid att trädet föreställer det träd som står på scenen, inte något träd som finns utanför scenen. En skådespelare spelar den figur han gestaltar på scenen, inte någon figur utanför scenen eller som kan finnas i en dramatext. På teatern används referenten som "tecken", det föreligger identitet mellan referent och tecken, skulle en semiotiker ha sagt. Att sedan tecknen kan ha andra betydelser på andra nivåer — ett träd kan vara ett tecken för t.ex. tidens förgänglighet, en rollfigur kan vara ett tecken för t.ex. makten — är en annan sak. Härav följer att det inte är särskilt givande att lägga ett semiotiskt perspektiv på illusionsteatern. Däremot passar semiotiken som hand i handske för Verfremdungsteatern, eftersom man här inte vill skapa någon illusion och t.o.m. de "äka" förmålen används som arbiträra tecken.¹⁵

En teori om drömspelsteknik

När Strindberg i *Erinran* skriver att han i *Ett drömspel* "med anslutning till sitt förra drömspel 'Till Damaskus' sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form", innebär ju inte detta att han sökt gestalta en sömndröm. Med ledning av de ovan redovisade resultat, som forskarna kommit fram till, och med kännedom om Strindbergs egen syn på verkligheten efter Infernokrisen måste vi i stället dra slutsatsen att Strindberg velat skildra verkligheten som en dröm, som drömartad. Närläsningen av dramerna kommer att bekräfta detta.

Illusionen är av central betydelse för drömsämningen, eftersom det gäller att skapa illusion — för Strindbergs del alltså inte av dröm (drömillusion) utan av en drömartad verklighet (drömsämning). Då illusionen är beroende av den enskilde mottagarens reaktion och således kan växla från fall till fall, kan jag inte

uttala mig om illusionens effekt utan omfattande läsar- och publikundersökningar (vilka dessutom är omöjliga att utföra när det gäller uppsättningar i det förflutna). Jag kan alltså inte säga om den enskilde mottagaren upplevt drömsämning eller ej — utan måste inskränka mig till att försöka utreda om förutsättningar för illusion av en drömartad verklighet, för drömsämning har förelagat.

Innan vi går vidare måste vi dock bättre definiera begreppet "det drömartade". I Strindbergssamlingen på Kungliga Biblioteket finns ett blad, på vilket Strindberg kastat ner några funderingar kring tid, rum och dröm, som kan tjäna som utgångspunkt:

Tid och Rum

Tid kan endast bestämmas genom före och efter; "nu" är obestämbart; möjligen kan "nu" sägas vara gränsen emellan eller syntesen af förflutet och tillkommande.

Rum kan endast bestämmas genom $\left\{ \begin{array}{l} \text{rörelse} \\ \text{förflyttning} \end{array} \right.$. Genom att sitta stilla länge förlorar man känslan af rum. Rör man sig, märker man både tid och rum.

I drömmen existerar ej tid och rum.

Själen är icke i rum = ubiquité.

Det drömartade skulle alltså kunna sägas vara det som strider mot tid och rum, mot naturlagarna. Till denna kategori kan också räknas det övernaturliga, ingripandet av högre makter, av Gud. Upphävandet av tid och rum kan ju i drama och på scen ske genom en scenisk förvandling (*changemang à vue*) men enligt Strindberg också med diskretare medel — genom att "sitta stilla länge" — dvs. genom orörlighet, genom oförmågan att röra sig (jfr. Fraenkl). Och här i detta icke-rum skulle själen finnas i sin ubiquité (= allestädesnärvaro).

För att drömsämning skall skapas måste något drömartat i förhållande till en annan fiktiv verklighet införas — det har vi redan funnit vara en självklarhet. Att på en scen bara rätt upp och ner gestalta en dröm garanterar dock inte att drömsämning skapas — särskilt om "drömmen" blir för lång och därmed tappar effekten av kontrast till en "verkligare" fiktiv verklighet. Frågan är nu om det räcker att "härma" det drömartade, att med ikoniska medel efterlikna "drömmens form" för att drömsämning skall skapas. Vi kan tänka oss en rad "drömhärmande" medel, som dessutom är varandras motsatser: *slow motion* — snabbhet, ljudlöshet — högljuddhet, ljusdunkel — detaljskärpa etc. Även om det är den första företeelsen i dessa ordpar som oftast används, måste vi dra slutsatsen att det inte är genom yttre medel, med "trick" som drömsämning skapas — att det inte finns något "tecken" för drömsämning. Även på innehållsplanet visar det sig att vilket innehåll som helst kan skapa drömsämning. Det är helt och hållet sammanhanget, kontexten som är avgörande — den struktur i vilken det drömartade ingår och som därför skall sökas i det följande.

Den teaterhistoriska översikten visade att vid gestaltning av en dröm i drama eller på scen det alltid förekommer en "drömmare" på scenen och/eller i en ramhandling (*Der Traum ein Leben*). I *A Midsummer Nights' Dream*, *The Tempest* och *Livet en dröm* befinner sig personer i en drömartad situation och på samma fiktionsplan som denna — men utanför denna situation finns andra personer på ett annat plan, vilka förhåller sig till det förra som arrangörer av eller åskådare till en pjäs i pjäsen. I *Prinz Friedrich von Homburg* är den fiktiva verkligheten inte manipulerad och läsaren får inte ta del av huvudpersonens upplevelser av omvärlden, men genom hans underliga beteende ges ändå en inblick i hans inre och därmed en viss drömmstämning. Med dessa varianter i minnet måste vi räkna med att drömmstämning kan skapas, då en person befinner sig i en drömartad situation och är på samma fiktionsplan som denna — om han är "drömmare", "drömfigur" eller omedveten om det drömartade är av sekundär betydelse. Att drömspelsscener av denna typ i hög grad är beroende av ikoniska, "drömhärmande" medel är uppenbart. Relationen "verklighetsfiktion — drömspelsfiktion" finns mellan personen och en drömartad situation, mellan en grundfiktion och en drömartad situation varemellan ligger en scenisk förvandling.

Den teaterhistoriska översikten visade emellertid att det drömartade till övervägande del förekommer som en pjäs i pjäsen, vilket också Sartorius särskilt underströk. En pjäs i pjäsen innebär ju två olika fiktionsplan. I detta fall befinner sig det drömartade på det ena, en person (inom dramats fiktion) som "åskådare" till det drömartade på det andra planet. Personen ifråga befinner sig alltså i en drömartad situation men han är "verklig" och inte på samma fiktionsplan som det drömartade — utan betraktar detta som en pjäs i pjäsen. (Detta innebär inte att alla pjäser i pjäsen skulle ha drömmstämning. Den saknas i pjäser som "Rättfällan" i *Hamlet* och i *Jeppe på Bjerget*, vilket dock inte hindrar att man i uppsättningar av dylika pjäser kan skapa drömmstämning — just genom ljudlöshet, slow motion, ljusdunkel etc).

I barockteatern skapades en fantasivärld som bevittnades av en publik. Om en drömvärld visades, kunde åskådarna tilldelas rollen av "drömmare" (av denna värld) och uppleva drömmstämningen "direkt". Huruvida även denna möjlighet har utnyttjats i Strindbergs dramatik och uppsättningar av denna skall också undersökas i det följande.

Därmed kan en teori om drömspelsteknik uppställas: Drömmstämning innebär en förvandling, ett upphävande av tid och rum och kan skapas i drama eller på scen 1) då en person i en pjäs befinner sig i en drömartad situation och på samma fiktionsplan som det drömartade eller 2) då en person i en pjäs befinner sig i en drömartad situation men inte på samma fiktionsplan som denna utan betraktar det drömartade som en åskådare till en pjäs i pjäsen eller 3) då läsaren/åskådaren tilldelas rollen av "drömmare" av det drömartade.¹⁶

Analysmetoder

Att blottlägga en struktur av ovanstående slag i en historisk uppsättning stöter naturligtvis på en rad problem. Det material som står till buds — regimanus, dekorskisser, fotografier, recensioner etc — ger ju en mycket fragmentarisk bild av uppsättningen. Regimanus och dekorskisser har felet att vara tillkomna innan repetitionsarbetet påbörjats och det är därför omöjligt att avgöra i vilken utsträckning, som intentionerna i dessa har kunnat fullföljas. Fotografier ger en bråkdel av en sekund — en starkt beskuren bild, ofta arrangerad och med speciell ljussättning.

Recensioner har fördelen att röra sig i samma medium som teaterforskaren till stor del måste använda sig av: ordens. Men här tillkommer recensenternas personliga "tyckanden" och subjektiva värderingar som gör recensioner mindre tillförlitliga. I den mån de innehåller "rena" beskrivningar har de emellertid ett ofrånkomligt värde. Om man lägger alla recensioner "ovanpå" varandra och låter dem komplettera varandra, framträder så småningom i vissa delar en bild av uppsättningen. Avsikten i det följande är att i görligaste mån bortse från recensenternas subjektiva omdömen och endast ta fasta på beskrivningar. Det intressanta är inte om recensenten säger att han noterat drömsämning i den eller den scenen — utan om han beskrivit den struktur i scenen som är en förutsättning för drömsämning. Därmed kan också drömspelstekniken i uppsättningen blottläggas med större vetenskaplig tillförlitlighet.

En uppsättning måste beskrivas på uppsättningens egna premisser — kronologiskt som en process i tid och rum, där man inte kan koppla bort processen från rummet. Man kan om man önskar beskriva ett statiskt rum. Men en process måste ses i ett rum, som därmed också förändras. Vi kan inte heller, som Kowzan föreslår, atomisera uppsättningens olika element — behandla scenografi, sceneri, tonfall, mimik, gestik osv. som isolerade företeelser,¹⁷ när det är relationerna dem emellan i den fortlöpande processen som gör uppsättningen, som skapar drömsämningen.

En teaterföreställning är *ett* framförande av en pjäs. En uppsättning är en tolkning av en pjäs så som den konkretiseras i alla de föreställningar som ges av pjäsen i denna tolkning — det som är gemensamt för alla dessa föreställningar. Om endast en föreställning ges, föreligger identitet mellan föreställning och uppsättning. En uppsättning är en transformation av en dramatext till ett teaterkonstverk.¹⁸ Därför är det nödvändigt att känna till dramatexten om man skall kunna göra en uppsättningsanalys. Dramat kommer i enlighet med resultaten i början av detta kapitel att läsas som en beskrivning av en fiktiv föreställning och även då läggs huvudvikten vid den struktur som är en förutsättning för drömsämning, drömspelstekniken.

4. Drömspelstekniken i tre dramer

Till Damaskus I

På grundval av resonemangen i föregående kapitel skall ett försök göras att ange drömspelsscenerna i *Till Damaskus I*, *Ett drömspel* och *Spöksonaten*, dvs. var och hur i dessa tre dramer drömsättning förekommer.

Drömspelsscener i Till Damaskus I:

Akt I.	Scen 1.	I gathörnet	Scenen med sorgmarschen (s. 13)
			,, ,, Tiggaren (s. 16-19)
			,, ,, De brunklädda (s. 24-31)
	,, 2.	Hos Läkaren	,, ,, sorgmarschen (s. 38-39)
			,, ,, likstumparna (s. 41)
			,, ,, Dären Caesar (s. 43-45)
Akt II.	,, 3.	Hotellrummet	,, i sin helhet (s. 47-52)
	,, 4.	Vid havet	
	,, 5.	På landsvägen	,, med anslagstavlan (s. 62)
	,, 6.	Vid hålvägen	,, ,, profilerna (s. 64)
	,, 7.	I köket	
Akt III.	,, 8.	I rosenkammaren	
	,, 9.	Asylen	,, i sin helhet (s. 88-97)
	,, 10.	Rosenkammaren	
	,, 11.	Köket	,, med "spökerierna" (s. 105-109)
Akt IV.	,, 12.	I hålvägen	
	,, 13.	Landsvägen	,, ,, Tiggaren (slutet) (s. 116) ¹
	,, 14.	Vid havet	
	,, 15.	Hotellrummet	
Akt V.	,, 16.	Hos Läkaren	
	,, 17.	Gathörnet	

Dramat inleds med att Den Okände står i gathörnet och tycks undra åt vilket håll han skall gå. Tonerna från en sorgmarsch hörs närma sig för att sedan åter avlägsna sig. Denna sorgmarsch skall återkomma vid flera tillfällen under dra-

mats gång. In kommer nu Damen, som Den Okände lärt känna kvällen innan. Sedan de talats vid en stund, ger han henne namnet "Eva" och ropar "med gest åt kulissen": "Fanfarer!" Då hörs i stället sorgmarschen. Den Okände blir bönhörd på ett annat sätt än han tänkt sig. Sorgmarschen är visserligen realistiskt motiverad (ett liktåg drar genom gatorna och den har hörts tidigare) men framstår i detta sammanhang som mer än ett underligt sammanträffande — som något övernaturligt, som en vink från Den Evige, som ett brott mot tid och rum, m.a.o. som något drömartat, tillhörande ett annat fiktionsplan. Den Okände kan inte vara säker på om den är en hallucination eller ej.

Sedan Den Okände lämnats ensam sätter han sig på bänken och ritar i sanden. In kommer Tiggaren, som har ett likadant ärr i pannan som Den Okände. När han får höra att Tiggaren liksom han själv fått ärr av en nära anhörig, utbrister han: "Nej, nu blir jag rädd. Får jag känna på er om ni är riktig?", varpå han känner på Tiggarens arm och konstaterar: "Jo, han är riktig!" Även om Tiggaren måste tillerkännas en viss objektiv existens inom dramats fiktion, är han till en del en projektion av Den Okände, som på goda grunder ifrågasätter Tiggarens realitet. Den Okände tycker sig se sig själv — en dubbelgångare — alltså ett brott mot tid och rum, något drömartat. Tiggaren befinner sig på ett annat fiktionsplan i förhållande till Den Okände.

När Den Okände blivit ensam igen, inkommer sex *brunklädda* begravningsgäster. De bär en fana med *brunt* sorgflor och en bila sirad med granris. Den Okände sitter på bänken, medan De brunklädda blir stående utanför krogen. När han frågar dem varför de sörjer i svart och inte i brunt, får han till svar att det *är* svart — "men om ert nåd befaller så blir det brunt för honom". På så vis lämnas också vi som läsare okunniga om den "sanna" färgen. Även De brunklädda måste tillerkännas en viss objektiv existens, trots att de till en del är projektioner av Den Okände — det gäller t.ex. färgen på deras kläder. Genom att även vi "ser" dem klädda i brunt, tycker vi oss uppleva dem med Den Okändes ögon och således se rätt in i hans inre. Genom sitt utseende, sina motstridiga uppgifter och Den Okändes ifrågasättande av deras realitet framstår de som tillhörande en annan fiktion, som figurer i en pjäs i pjäsen med Den Okände som åskådare.

När krogen öppnar, tar Den Okände och De brunklädda plats vid borden utanför densamma. Den beskrivning, som begravningsgästerna ger på den döde, stämmer alltför väl in på Den Okände. Tiggaren återkommer och beställer in vin men nekas servering av Värden, som läser upp Tiggarens signalement, vilket även det stämmer in på Den Okände. — Den Okände dras alltmer in i en drömartad situation men försöker ändå hålla sig utanför. Till sist reser han sig "blek och förkrossad" och utbrister: "O, vad är detta! /——/ Det här börjar se ut som en intrig!" Därpå sker en scenisk förvandling: "Det ringer uti kyrktornet; solen bryter fram och lyser upp det färgade rosettfönstret över porten, som öppnas och visar det inre av kyrkan; man hör orgelspel och sång Ave Maris Stella." Den Okände frågar sig: "är detta en karneval eller är det som det skall va-

ra?" Damen som återkommit, drar ner floret för sitt ansikte, kysser honom på munnen och skyndar ut. Den Okände blir stående "ett ögonblick häpen och bedrövd". Scenen avslutas på följande vis som om tiden stod stilla:

Ett högt flerstämmigt ackord av kvinnoröster närmande sig skrik höres inifrån kyrkan. Det upplysta rosettfönstret mörknar hastigt; trädet ovanför bänken rister sig; begravningsgästerna resa sig från sina platser och se uppåt himmelen, som om de sågo något ovanligt och skräckinjagande.

Först därefter skyndar Den Okände ut och ridån går. Den Okände har alltså De brunkläddas entré i princip befunnit sig i en drömartad situation och i huvudsak förhållit sig som en åskådare till densamma.

I nästa scen, Hos Läkaren, visar det sig att även Läkaren, dvs. Damens man, har en benägenhet att projicera inre upplevelser på yttrevärlden, när han uppfattar ljudet från en ångbåtsvissla som om någon skrek. Hos Läkaren säger sig Den Okände återigen höra sorgmarschen, men nu finns det ingen scenanvisning som anger om den spelas eller ej. Läsaren lämnas alltså i okunnighet om Den Okände hallucinerar eller inte — ja, förbryllas t.o.m. ytterligare. Damen och Läkaren intygar att den spelas, men den senare frågar ändå Den Okände om han brukar ha hörselvillor. Läkaren går sedan ut för att ta reda på det verkliga förhållandet och kan efter en stund meddela att "det är postfröken, som spelar piano" (men han behöver ju inte tala sanning). På Den Okändes fråga om det finns lik i huset, halar Läkaren beredvilligt upp ett ben och en arm ur en islår. Därpå visslar han på sin inackordering, Dären Caesar, som kommer in med lagerkrans på huvudet. Namnet Caesar har han fått "till åminnelse av en skolkamrat" och är detsamma som Den Okände hade i skolan. Trots att Läkaren tidigare (i ett samtal med Systemen) sagt sig i Den Okände igenkänna en skolkamrat, förnekar han nu bestämt att så skulle vara fallet. Sedan Läkaren och Caesar gått sin väg, tycker sig Den Okände återigen höra sorgmarschen. Under hela scenen befinner han sig i en drömartad situation, och de underliga händelserna passerar revy inför honom som om de förekom på ett annat fiktionsplan — i en pjäs i pjäsen. Den Okände är både åskådare till och inblandad i (men inte en del av) det drömartade.

Nästa scen är Ett hotellrum och just i detta rum (numro åtta) har både Den Okände och Damen varit var för sig tidigare. Damen ser Läkarens ansikte i tapetens mönster, medan Den Okände dessutom ser "någon annan" i bordduken och utbrister: "Har detta gått naturligt till! Nej det är ett bländverk!" Figurerna är projektioner av deras dåliga samveten men visualiseras inte i scenbilden. Så säger sig Den Okände höra sorgmarschen igen, men denna gång säger Damen att hon inte hör den, vilket alltså innebär att han hallucinerar. Följaktligen finns ingen scenanvisning som anger att den spelas — enligt principen att Den Okändes rena projektioner eller hallucinationer inte ges visuell eller akustisk dimension. I hotellrummet är både Damen och Den Okände instängda i en drömartad situation. De befinner sig båda på samma fiktionsplan som det drömartade.

Sedan Den Okände och Damen ingått äktenskap möter vi dem Vid havet. Här "drabbas" Den Okände av en dikt, som han läser högt och som sedan utvecklar sig till en beskrivning av Damens föräldrahem, som han ser i hennes virkning. Även här är det fråga om en projektion och denna visualiseras naturligtvis inte. Hallucinationen är berättad men inte sceniskt-visuellt gestaltad.

I nästa scen, På landsvägen, står en skylt med texten: "Tiggeri förbjudet i denna kommun." Den Okände som förlorat sina pengar kommenterar: "Och tiggeri är förbjudet i kommunen. Varför skall det just stå skrivet där med stora bokstäver?" Damen vill undanröja misstankarna att det skulle kunna vara en hallucination och svarar: "Det har alltid stått där, så länge jag minns." Trots detta befinner sig Den Okände återigen i en drömartad situation. Skylten framstår som tillhörande en annan fiktion, som ett drömartat föremål med Den Okände som åskådare.

I scenen Vid halvvägen bildar klippornas konturer jättelika ansiktsprofiler. Både Damen och Den Okände ser inte bara profiler utan också Läkarens (m.a.o. en projektion), vilket de skyller på sitt (dåliga) samvete. Återigen befinner de sig båda i en drömartad situation. Profilerna framstår som drömartade föremål på ett annat fiktionsplan med Den Okände och Damen som åskådare.

I Rosenkammaren tycker sig Den Okände höra en malande kvarn, men Damen säger att hon inte hör någonting. Det är fråga om en ren hallucination, som följaktligen inte ges scenisk-akustisk dimension (och inte heller kan skapa drömmästämning).

I Asylscenen sitter Den Okände ensam vid ett långt bord till vänster och vid ett annat bord till höger en samling människor, som består av:

De Brunklädda från första akten; Tiggaren; En Sorgklädd Kvinna med två barn; En Kvinna, som liknar Damen, men icke är Damen, och virkar i stället för att äta; en Man, som liknar Läkaren, men icke är han; Dårens Liknelse; Fadrens och Modrens Liknelse; Brodrens dito; Föräldrarna till den "förlorade Sonen" m.fl. Alla klädda i vitt men däröver kostymerna av flor i olika färger. Ansiktena vaxgula, likvita; och något spöklikt i hela väsendet och i gestalterna.

Att antaga att Den Okände aldrig varit på någon asyl eller att dessa figurer bara skulle vara hallucinationer är föga meningsfullt. De måste i stället tillerkännas viss objektiv existens inom dramatets fiktion. Men de är delvis också projektioner av Den Okände, vilket medför att vi delvis ser dem med hans ögon och tycker oss få en inblick i hans sjuka sinne. Församlingens sammansättning och utseende strider klart mot tid och rum. De flesta personer i Asylscenen är "liknelser" av för Den Okände välkända personer, medan De brunklädda och Tiggaren förekommer i original, vilket anger deras högre grad av överklighet. Den Okände befinner sig i en drömartad situation, men de övriga personerna tillhör ett annat fiktionsplan än han själv och hans funktion som åskådare till en pjäs i pjäsen är här tydligare än eljest i dramat. Han har bara att ställa den ofrånkomliga frågan:

”Är de riktiga?” och får av Abedissan svaret: ”Om ni menar verkliga, så äga de en förfärande realitet. Att ni ser dem på ett sällsamt sätt kanske, beror på att ni har febern kvar, eller... på något annat.” Den Okände alluderar direkt på en pjäs i pjäsen med sin följande fråga: ”Är det något skådespel, som uppföres?” Därefter kommer Confessorn fram och förvillar begreppen än mer — genom att presentera ”liknelserna” såsom varande de personer de liknar. I Asylscenen finns det ingenting som ”stämmer” och förutsättningarna för drömmstämning är betydande.

Från Asylscenen rullar scenerna tillbaka igen i omvänd ordning. I Köket visas en veritabel skräckscen: månen kastar skuggor på golvet, när stormmoln drar förbi utanför; fönsterna står öppna, gardiner och kökstrasor på streck fladdrar, vinden susar, ett vattenfall dånar, det bultar mot ett trägolv. Och mitt uppe i allt står en uppstoppad rovfågel. Den Okände kommer in, alldeles skräckslagen — därpå Modren. Omedelbart tar han upp frågan om verklighetens realitet: ”Men vad rör sig på golvet där som ormar?” varpå Modren svarar: ”Det är månskenet!” Den Okände fortsätter: ”Ja, det är månskenet! Och där är en uppstoppad fågel. Och där är skurtrasor! Allt är så enkelt och naturligt, men just det oroar mig.” Även om han kan förklara ”spökerierna”, upplever han dem som arrangerade av en högre makt och hela sin situation som drömmartad. Han försöker att se dem som naturliga men upplever dem ändå som tillhörande ett annat fiktionsplan. I nästa ögonblick drabbas han av en hallucination som inte visualiseras: någon vill ta hjärtat ur bröstet på honom. Det blir Modren som genom en bön löser honom ur ”krampen”.

I scenen på Landsvägen träffar Den Okände Tiggaren igen. Han blir alltmer undrande över hur allting hänger ihop, vem Tiggaren egentligen är och utbrister: ”Vem läser mina hemliga tankar, vem vänder ut och in på min själ, vem förföljer mig? Vi förföljer du mig?” Och Tiggaren ger eko: ”Vi förföljer du mig? Saul!” Den Okände gör en ”gest av fasa” och sorgmarschen hörs på nytt. En scenanvisning anger nu att den spelas. Det är enda gången i dramat som en av Den Okändes rena hallucinationer får akustisk dimension. Han befinner sig plötsligt i en drömmartad situation. Tiggaren och sorgmarschen framstår nu som om de tillhörde en annan värld.

Ett drömspel

Drömspelsscener i Ett drömspel:

Förspel

Scen 1. Utanför slottet	Scenen i sin helhet (s. 221-222) Förvandlingen till interiör (s. 222)
2. Inne i slottet	Scenen med Officern (början) (s. 222) Förvandlingen till Föräldrahemmet (s. 224)
3. Föräldrahemmet	Scenen i sin helhet (s. 224-229) Förvandlingen till Teaterkorridoren (s.229)
4. Teaterkorridoren	Scenerna med Officern (s. 232-244) Förvandlingen till Advokatbyrån (s. 244)
5. Advokatbyrån	Förvandlingen till Kyrkan (s. 247-248)
6. Kyrkan	Scenen då Advokaten vägras kransen och törnekröningen (s. 248-251) Förvandlingen till Fingalsgrottan (s. 251)
7. Fingalsgrottan	
8. Kammaren	Scenerna med Kristins klistrande och Dotterns "kvävning" (s. 254-262) Förvandlingen till Skamsund (s. 264-265)
9. Skamsund	Scenerna med Skamsunds "gäster" (s. 265-267) Scenen med Han och Hon (s.271-276)
10. Fagervik	Scenen med fula Edit (s. 278) Skolscenen (s. 278-282) Scenerna med De nygifta och Den blinde (s. 283-286)
11. Medelhavet	
12. Fingalsgrottan	Scenen med skeppsbrottet och Den korsfäste (s. 306-308) Förvandlingen till Teaterkorridoren (s. 308-309)
13. Teaterkorridoren	Scenen med Officern väntande (s. 310-311) Förvandlingen till exteriör (s. 322)
14. Utanför slottet	Defilén (s. 327-329) Scenen med det brinnande slottet, människoansiktena och blomman som slår ut (s. 330) ²

Förspelet till *Ett drömspel* utspelas på det slags scen som tillhörde barockteaterns favoriter: "la gloire" — molnscenen. Fonden föreställer moln, som liknar rase-rade skifferberg med slott och borggruiner. Mellan molnen syns stjärnor. Dottern står på ett moln högt uppe i scenrummet. Indra själv befinner sig ovanför henne

och syns alltså inte utan hörs bara. Så småningom sjunker molnet med Dottern mot scengolvet precis som en barockens molnchar. Förspelet bygger på barockteatern och dess förlängning i det romantiska sago-spelet. Läsaren tilldelas inte rollen av "drömmare" och Dottern befinner sig inte i någon "drömartad" situation. Dotterns nedstigande är en raffinerad inledning: hon tar scenen i besittning, kommer till jorden — till oss. Spelet kan börja.

Den första scenen utspelas Utanför slottet. Fonden föreställer en skog av jätttestora stockrosor, ovanför dem syns slottets gyllene tak och vid grunden halm-dösar. Det är en scenbild som även den ger anstrykning av sago-spel. Sidokulisserna associerar återigen direkt till barockteatern — de är "stående för hela pjäsen" och består av "stiliserade väggmålningar, på en gång rum, arkitektur och landskap". Glasmästaren och Dottern kommer in. Omedelbart börjar de diskutera den verklighet som omger dem och dess realitet. Två fiktionsplan införs — slottets och dess betraktares.

Dottern: Slottet växer alltjämt ur jorden. . . Ser du hur mycket det vuxit sen i fjor?
Glasmästaren (för sig själv): Jag har aldrig sett det slottet förr. . . har aldrig hört att ett slott växer. . . men — (Till Dottern med fast övertygelse.) Ja, det har vuxit två alnar, men det är därför att de har gödslat det . . . och om du lägger märke, skall du se att en flygel slagit ut på solsidan.

Slottet strider mot tid och rum. Dottern och Glasmästaren befinner sig alltså i en drömartad situation, som de accepterar som helt "normal". Slottet framstår som ett föremål i en pjäs i pjäsen med Dottern och Glasmästaren som åskådare. Det första anslaget av drömsämning i *Ett drömspel* har givits.

Dottern och Glasmästaren går därefter mot Det växande slottet, "som sakta öppnar sig mot sidorna" och visar en inre scen — Inne i slottet — föreställande ett enkelt, naket rum med ett bord och några stolar. På en stol sitter Officern och gungar och slår sin sabel i bordet. Det är en mycket kort pjäs i pjäsen, som avbryts när Dottern går in i scenen och tar sabeln från Officern, varpå Glasmästaren avlägsnar sig. Så hörs röster bakom en skärm, som dras åt sidan och visar ytterligare en inre scen: Förädraheimmet. Dottern och Officern "stanna därpå i gest och miner förstenade". Tiden och rummet har upphävts. De betraktar som åskådare en pjäs i pjäsen: en scen mellan Fadren och Modren. Dottern och Officern å ena sidan och föräldrarna å den andra tillhör olika fiktionsplan. Men så sker en överklivning: Modren säger: "Bed Alfred komma in förrän du går!" och Fadren svarar: "Han står ju här, kära hjärtans!" Och Officern går in i föräldrarnas fiktion — i drömsämningen, medan Dottern står kvar utanför.

När Dottern och Officern sedan går mot fonden, dras denna upp och visar en ny fond, som föreställer en brandinur i Teaterkorridoren. I brandmurens mitt finns en öppning med en grind i en gång, som längst in på scenen mynnar ut i en grön, ljus plats med en kolossal, blå stormhatt. Till vänster står en lind, till höger finns en affischtavla och en dörr med en fyrväppling. Dottern står kvar på scenen, medan Officern försvinner under scenbytet för att dyka upp först senare.

Dottern intar Portvakterskans plats för att som en åskådare "se på människobarnen", som nu passerar revy genom gången. Först kommer en sångerska, som inte blivit antagen vid Operan. Därefter Officern — strålände glad med en rosenbukett i handen. Han väntar på sin älskade Victoria. När hon inte kommer, går han ut för att telefonera, varunder det mörknar på scenen. När han kommer tillbaka igen, ser han dammig ut och rosorna är vissna. Han försvinner på nytt och det blir alldeles mörkt på scenen. När det blir ljust igen, är linden avlövad, stormhatten och platsen utanför gången höstbrun. Officern kommer in och har nu grått hår och grått skägg. Kläderna är förfallna och av rosenbuketten återstår bara kvistarna. Han framstår alltmer som en "drömfigur". Tiden fortsätter att gå, vilket markeras av att det blir än mörkt, än ljust på scenen. Belysningen växlar mellan ljus och mörker inte mindre än tio gånger, under det att Officern skanderar: "Ljust och mörkt; ljust och mörkt?", följt av Dotterns "Dag och natt; dag och natt!" Tiden är fullständigt upphävd. Efter ytterligare en mörkning har scenbilden återgått till den ursprungliga — med grönskande lind och vårskrudad plats i fonden. Men när Officern kommer in igen, är han ännu äldre och trasigare än tidigare och han går "långsamt som en gubbe". Han samlar nu teaterfolk omkring sig (Affischören, Balettflickan, Koristen, Sufflören, härolder ur *Mästersångarna*, figurantskor ur *Aida*) för att de skall få vara med om öppnandet av dörren med fyrväpplingen, till vilket han kallat smeden. I stället kommer Glasmästaren, men när denne skall skrida till verket, stoppas han av en polis med orden: "I lagens namn förbjuder jag öppnandet av denna dörr!"

I scenen i Teaterkorridoren finns en rad drömartade inslag, av vilka flera explicit innebär ett upphävande av tid och rum. Dottern befinner sig i en drömartad situation men hon sitter framför allt som åskådare till en rad drömartade händelser, som presenteras som pjäser i pjäsen.

Sedan Polisen förbjudit öppnandet av dörren, "frysas" scenen. Alla blir kvar i sina positioner och scenbilden förvandlas inför öppen ridå till Advokatbyrån. Fonden med brandmuren försvinner, grinden blir grind till ett kontorsskrank, som går tvärs över scenen. Linden blir klädhängare, affischtavlan blir tavla för kungörelser, dörren med fyrväpplingen hör till ett dokumentskåp. Advokaten sitter till vänster innanför grinden vid en pulpet. Folket står kvar — "liksom väntande företräde hos Advokaten, och tycks alltid ha stått där".

Även denna förvandling sker inför öppen ridå, men detta är den första, i vilken en rad föremål står kvar på scenen fast i annan betydelse. En förvandling innebär ju i sig ett upphävande av tid och rum, men i förvandlingen till Advokatbyrån är inte Dotterns roll som åskådare lika klädd. Förvandlingar genom kvarstående föremål blir i fortsättningen en bärande princip i dramat, ett sätt att härma sömndrömmen, en ikonisk drömgestaltning. Samtidigt ger det läsaren möjlighet att direkt uppleva den fiktiva världen som drömartad.

Förvandlingen till nästa scen — Kyrkan — sker på ett liknande sätt. Det börjar ringa i kyrkklockor. Advokaten skall promoveras och frågar om inte Officern också vill ha en lagerkrans. Denne går genast med på förslaget. Inför öppen ridå

men i mörker sker nu omdekorerings till Kyrkan. (Dottern är inte närvarande.) Skranket blir balustrad till koret, affischtavlan blir nummertavla för psalmerna, linden-klädhängaren kandelaber, advokatens pulpet promotors kateder, dörren med fyrväpplingen leder till sakristian. Fonden med Advokatbyrån går upp och ersätts av en ny fond, som föreställer en stor orgel med klaviatur och pipor. En del av teaterfolket blir stående kvar. På sidorna står representanter för de fyra fakulteterna. Koristerna från *Mästersångarne* kommer in som härolder, följda av figurantskorna från *Aida*, som bär lagerkransarna. Tre promovendi bekransas av figurantskorna. När Advokaten kommer fram, vägrar de att ge honom lagern, varpå alla lämnar scenen utom Advokaten. Först därefter kommer Dottern in — och sätter en törnekrona på hans huvud. Därpå tar hon plats vid orgeln för att spela ett Kyrie, men i stället för orgeltoner hörs människoröster.

I promotionsscenen befinner sig Advokaten i en drömartad situation och på samma plan som det drömartade. Han blir själv både "drömmare" (den som "drömmer" promotionsscenen) och "drömfigur". Dottern är här inte åskådare utan befinner sig delvis på samma plan som Advokaten — hon är den som utför törnekröningen. Även hon befinner sig i en drömartad situation utan att själv bli en drömfigur.

Efter Kyriet blir det mörkt på scenen. Orgeln förvandlas genom ändrad belysning till Fingalsgrottan, dvs. orgelpiporna blir basaltpelare. De övriga föremålen (kandelabern, balustraden, psalmtavlan, dörren med fyrväpplingen) tycks bara försvinna. Efter Fingalsgrottan bryts denna serie av förvandlingar inför öppen ridå.

Nästa scen är Kammaren hos Advokaten. Till höger står en tvåmanssäng med omhängen, till vänster en plåtkamin. Genom en öppen dörr syns "fattigt folk som väntar på företrädare". Dottern och Advokaten har varit gifta en tid och fått barn. Kristin håller på att klistra innanfönstren under det att hon ständigt upp-repar: "Jag klistrar, jag klistrar!" Dottern tror att hon skall kvävas. Advokaten och hon kommer i gräl. Dottern befinner sig i en drömartad situation (hon kan inte lämna rummet, hon kan inte andas) och är på samma plan som denna. Officern kommer och "befriar" henne.

Därefter sker återigen scenförändring inför öppen ridå — till Skamsund. Sängen med omhängen blir tält, plåtkaminen till vänster får tillhöra Karantänmästarns utrustning av "eldstäder, pannmurar och rörledningar". Till höger i förgrunden finns brända berg, svinstior, uthus och en gymnastikinrättning, "där människor gymnastiserar på maskiner liknande tortyrinstrument". Ett sund går framför fonden, vilken föreställer Fagervik: en lövstrand med bryggor, flaggor, båtar, italienska villor, paviljonger, kiosker, marmorstatyer. Dottern och Officern har varit på scenen under hela scenväxlingen, och Officern går nu direkt fram och hälsar på Karantänmästaren, som är klädd som morian och alldeles svart i ansiktet. Denne presenterar nu en rad egendomliga figurer för Dottern och Officern: två patienter i gymnastikredskapen, en äldre sprätt i rullstol, beledsagad av en 60-årig kokett, som uppvaktas av sin vän, en diktare som kom-

mer in med ett ämbar gyttja. I sundet syns en båt, i vilken det sitter två älskan-
de: Han och Hon. Båten dras in till Skamsund. I kvinnan igenkänner Officern
sin älskade Victoria. Hon och Han förpassas till desinfektionsugnarna. Perso-
nerna passerar revy som figurer i en pjäs i pjäsen med Dottern och Officern som
åskådare.

Därefter blir det mörkt på scenen och scenväxling sker inför öppen ridå. När
det blir ljust igen, ligger Skamsund i fonden och Fagervik i förgrunden. Till hö-
ger står societetshuset, där dansande par syns genom de öppna fönstren — utan-
för står ett piano. Till vänster är ett gult trähus. Brygga med båtar och flagg-
stänger i bakgrunden. Sommarklädda barn kastar boll. ”Men hela landskapet är
i vinterdräkt med snö på avlövade träd och på marken.” Tid och rum är upp-
hävda redan i scenografin.

Dottern blir nu åskådare till en pjäs i pjäsen med fula Edit i huvudrollen.
(Officern har gått in i gula huset.) Edit sitter ensam utanför societetshuset efter-
som ingen vill dansa med henne. Så sätter hon sig vid pianot och börjar spela
Bachs *Toccata*. En stund kämpar hennes musik med valsen inne i balsalen —
men segrar slutligen. Balgästerna kommer ut och lyssnar andäktigt till hennes
spel. Ett ögonblicks triumf. Så träder en sjöofficer fram, fattar en av flickorna
om livet och försvinner med henne. Edit avbryter sitt spel, reser sig, ser efter
dem förtvivlad och blir stående som förstenad.

Omedelbart därpå lyfts väggen till gula huset bort och visar en inre scen: en
skolsal med bänkar, i vilka sitter skolgossar — bland dem Officern. Denne ingår
nu i en pjäs i pjäsen med Dottern fortfarande som åskådare. Edit och flickorna
vid societetshuset står under hela skolscenen frysta i sina poser. Tiden har upp-
hävts. Magistern frågar nu Officern vad två gånger två är, men denne kan inte
svara. Officern befinner sig i en drömartad situation men är på samma gång en
drömfigur, som beskådas av Dottern. Drömostämningen etableras från båda hål-
len och löses inte upp förrän Karantänmästaren kommer in i skolsalen och häm-
tar Officern, varpå Edit och flickorna löses ur sina poser och Dottern kan tala di-
rekt till Officern.

Nästa scen är En strand vid Medelhavet. Hur scenförändringen till denna
sker anges inte. Till vänster i förgrunden finns en mur, över vilken apelsinträd
syns. I fonden villor och en flik av havet. Till höger ett stort upplag av stenkol
och två skottkärror. Dottern och Advokaten blir här åskådare till en i högsta
grad realistisk scen: två kolbärare som beklagar sig över sin usla tillvaro. Kolbä-
rarna, Dotten och Advokaten befinner sig på samma fiktionsplan, här finns
inget drömartat och följaktligen inte heller förutsättningar för drömostämning.

Därpå kommer en ny följd av scener — den i Fingalsgrottan inleder. Dottern
är nu tillsammans med Diktaren. Inför deras ögon utspelas en drömartad pjäs i
pjäsen: Ett skepp går under i vågorna, besättningen sjunger ”Krist Kyrie” och
Kristus visar sig gående på vattnet som ”ett vitt sken”, men besättningen hop-
par skrikande i sjön. Skeendet är delvis gestaltat visuellt-akustiskt, delvis berät-
tat av Dottern och Diktaren. Därefter stiger vattnet i grottan och hotar att drän-

ka de två, varpå scenbilden inför öppen ridå börjar att förändras tillbaka till Teaterkorridoren. (Strindberg så att säga "hoppa över" Kyrkan och Advokatbyrån.) Under denna förvandling berättar Diktaren vad *han* ser: skeppet blir ett tvåvåningshus, som i sin tur blir ett telefontorn, som sedan står på en hed i snö — en exercished med marscherande trupper.

När förvandlingen är klar går Dottern direkt fram till Portvakterskan och ber henne kalla på lordkanslern och de fyra fakulteternas dekaner. Portvakterskan blåser i sin pipa och in kommer teaterfolket — och Officern, lika ung som i början, med rosenbukett i handen och strålände glad, fortfarande väntande på sin Victoria. Dottern och Diktaren tycker sig ha upplevt det hela förut. Lordkanslern och dekanerna kommer och börjar gräla, vilket slutar med slagsmål. Plötsligt är dörren med fyrväpplingen öppnad och visar sig dölja — intet (= världsgåtans lösning).

Därefter sker scenförändring till Utanför slottet. De övriga personerna försvinner men Dottern och Diktaren blir kvar. Marken nedanför slottsgrunden är täckt med blå stormhattar och fönstren är upplysta av stearinljus. Dottern talar om att hon snart skall dö. Hon tar av sig sina skor och lägger dem i en eld som brinner på ett altare. Därefter följer en defilé av de flesta av de personer, som varit med i dramat. De kommer in och lägger sina respektive attribut i elden och går därefter ut igen: Portvakterskan offrar sin schal, Officern sina rosor, Affischören sina affischer, Glasmästaren sin diamant, Advokaten sina protokoll, Karantänmästaren sin morianmask, Victoria sin skönhet, Edit sin fulhet. Den Blinde ger sin hand för sin syn, Don Juan i rullstolen, Koketten och Vännen passerar förbi, Teologen kastar en bok om martyrer i elden och slutligen passerar Kristin med sina pappersremсор och sitt: "Jag klistrar, jag klistrar!" Tid och rum är upphävda. Defilén framstår som en drömartad pjäs i pjäsen med Dottern och Diktaren som åskådare.

Dottern tar avsked av Diktaren och går in i slottet. Musik hörs. Slottet börjar brinna och på fonden syns människoansikten. Blomknoppen på taket slår ut till en jättetekrysantemum. Diktaren står här som ensam åskådare till en drömartad pjäs i pjäsen, vilken Dottern går in i.

Spöksonaten

Drömspelsscener i Spöksonaten:

"Akt I." Utanför huset.

Scenen med Mjölkflickan (s. 150-151)

Scenerna då husets invånare presenteras (s. 158-165)

Scenen med Den döde (s. 166)

Scenen med Mjölkflickan (s. 173)

"Akt II." Runda salongen.	Förevisningen av Mumien (s. 175-176) (Spöksupén) (s. 190-192) Scenen med Mjölkflickan (s. 193) (och Gubbens hängning) (s. 194)
"Akt III." Hyacintrummet	Scenerna med Kokerskan (s. 199-201, 205) Scenen med Frökens död (s. 210) Förvandlingen till Toten-Insel (s. 211) ³

I fonden syns en husfasad, till höger avslutad av en rund salong. I trappuppgången står en mörklädd kvinna — orörlig. En portvakterska sopar farstun. Till vänster vid en affischkolonn sitter Gubben Hummel i en rullstol och läser sin tidning. En mjölkflicka kommer in och gör sin morgontoalett vid en fontän till höger. Det ringer i kyrk- och ångbåtsklockor och bastonerna från en orgel hörs. "Det är en solig söndagsmorgon."

Efter ett par minuter kommer en student in och ber flickan att få låna skopan som hon håller i handen. Omedelbart ifrågasätts verklighetens realitet: Gubben ser nämligen inte den person som Studenten talar med och utbrister: "Vem talar han vid? — Jag ser ingen! — Är han tokig?" Flickan ger Studenten att dricka och baddar hans ögon med en näsduk. Han berättar att han hjälpt till vid ett husras. Mjölkflickan tillhör ett annat fiktionsplan (eftersom Gubben inte ser henne) och framstår som en pjäs i en pjäs i pjäsen med Gubben som åskådare (trots att han inte ser henne). Han "fortfar att betrakta dem med stor förundran".

Gubben berättar sedan för Studenten om huset med dess underliga invånare och deras underliga förhållanden, samtidigt som personerna visar sig i fönstren eller på gatan: Översten, marmorstatyn (av Överstens hustru som ung och som nu sitter därinne som en mumie), Fästmön (en vithårig gumma), Portvakterskan, Mörka damen, Fröken, Den döde konsuln, Den förnämme. De passerar revy som figurer i en pjäs i pjäsen med Gubben som presentatör och Studenten som förvånad åskådare. Den döde konsuln, som kommer ut i svepning genom porten och försvinner runt hörnet, ses bara av Studenten. Han tillhör ett annat fiktionsplan och markerar ett klart brott mot tid och rum.

När Gubben återkommer i slutet av akten, står han i rullstolen som dras av tiggare. Han utbringar ett leve för Studenten. Tiggarna blottar sina huvuden men utan att få fram ett ljud. Fröken viftar med sin näsduk i fönstret, Översten stirrar ut genom ett annat, Fästmön reser sig, jungfrun hissar flaggan i topp på balkongen. Slutligen kommer även Mjölkflickan in och ses denna gång inte bara av Studenten utan också av Gubben. Hon sträcker upp armarna som en drunknande. Gubben sjunker ihop av fasa och ber att få bli körd därifrån. Studenten undrar: "Vad är allt detta?" Här föreligger flera olika fiktionsplan: Mjölkflickan tillhör ett, som bryter mot tid och rum och bevitnas av Gubben; Gubben ett annat; tiggarna och husets invånare ett tredje och Studenten som ser allting ett fjärde. Studenten upplever sin situation som drömartad — det han upplever framstår som en pjäs i pjäsen.

Akt II utspelas i Runda salongen som är en inre scen i förhållande till husfasaden. Till vänster står dörren öppen till Hyacintrummet, där Fröken sitter och läser som på ytterligare en inre scen. Till höger är dörr till tambur, på vars andra sida man ser Gröna rummet, där Översten sitter vid skrivbordet. Betjänten Bengtsson informerar Hummels tjänare, Johansson, om den förestående "spöksupén". Bengtsson öppnar garderobsdörren och förevisar Mumien (Överstens hustru) som sitter där inne som på en inre scen. Hon jollrar som en papegoja och verkar tillhöra ett annat fiktionsplan. Hon framstår som en figur i en pjäs i pjäsen med Bengtsson och Johansson som åskådare.

Studenten presenteras för Översten av Gubben och visas in i Hyacintrummet, där han resten av akten syns sitta tillsammans med Fröken. I spöksupén (där ingen mat tas in) deltar således Gubben, Översten, Mumien, Fästmon och Den förnäme. Genom figurernas tystnad och orörlighet upphävs på sätt och vis tid och rum. De kommer alla att befinna sig i en drömartad situation på samma plan som denna — ja, konstituerande drömscenen. Gubben påpekar att de alla känner varandra trots att de låtsas okunnighet — t.ex. om att Fröken är hans dotter. Han vill förena henne med Studenten i detta hus och beviljar de övriga fritt avtåg. Hans tal innehåller långa pauser. Han låter klockans tickande utmätta tiden. Då går Mumien fram till pendylen och stannar klockan — dvs. "tiden". Hon avslöjar nu Gubbens alla brott och under hennes tal sjunker han ihop alltmer. Hon ropar på Bengtsson och Mjölkflickan syns i tamburen — som på en inre scen — osedd av alla utom av Gubben. Mjölkflickan framstår som en figur i en pjäs i pjäsen med Gubben som åskådare. När Bengtsson kommer in försvinner hon. Bengtsson berättar att Gubben i Hamburg lockat ut en flicka på isen i avsikt att dränka henne, eftersom hon bevittnat ett av hans brott. Mumien får Gubben att börja tala som en papegoja och befaller honom att gå in och hänga sig i garderoben. Han lyder motståndslöst och går in i Mumiens inre scen. Bengtsson sätter "dödsskärmen" för — en "ridå" dras för. Till sist blir Gubben själv en figur i en pjäs i pjäsen, när han som ett papegojliknande vrak går in och hänger sig i garderoben, med de övriga som åskådare.

Tredje akten utspelas i Hyacintrummet, som är en inre scen i förhållande till Runda salongen. Men nu är perspektivet omvänt: i bakgrunden syns genom en öppen dörr till höger Runda salongen, där Översten och Mumien sitter tysta. I Hyacintrummet finns hyacinter i alla färger överallt. På kakelugnen i mitten står en stor Buddhabil. Till vänster är dörr till servering och kök. Det har förflutit en tid sedan akt II. Studenten och Fröken talar lyriskt och extatiskt om blommor. Så kommer Kokerskan in. Stor och fet står hon i dörren till serveringen som på en inre scen, under det att Fröken berättar att Kokerskan kokar ur köttet, serverar trådarna och själv dricker ur buljongen. Hon verkar tillhöra ett annat fiktionsplan och framstår som en figur i en pjäs i pjäsen med Studenten och Fröken som åskådare.

Sedan Kokerskan avlägsnat sig, utgjuter sig Studenten och Fröken över hushållsgöromålens plågsamhet. Fröken säger att han aldrig kan få henne men för-

klaras inte varför. Kokerskan kommer in igen — nu med en sojaflaska i handen. När hon gått berättar Studenten att han vid Gubbens begravning fått veta att en vän till den avlidne älskat Gubbens son och att prästen förskingrat kyrkkassan. Studenten kommer då att tänka på sin far, som vid en bjudning satte sig mitt på bordet och bad hela sällskapet dra åt helvete. Detta får honom att se allt det rutt-
na som finns i det hus där han nu vistas: en välgörare som var en bandit (Gub-
ben), en överste som inte var någon överste, en mumie som inte var någon mu-
mie, en jungfru (Fröken) som saknade "virginiteten". Han skyller på blommor-
na som förgiftat honom. När han slår på harpan ger den inget ljud ifrån sig. Till
slut omfattar hans angrepp hela världsordningen. Hans hänsynslösa ord tar helt
enkelt livet av Fröken. Bengtsson kommer in och sätter dödsskärmen för henne
— en "ridå" går ner. Från och med nu avskärmas Studenten från den övriga
scenen. *Spöksonatens* värld sjunker undan i en annan fiktion, där tid och rum upp-
löses. Den framstår som en pjäs i pjäsen med Studenten som åskådare. Denne är
i situationen men ändå utanför. Inför döden-befriaren lugnar han ner sig och ta-
lar tröstens ord. Harpan ljuder alldeles av sig själv, rummet fylls av ett vitt ljus
och Fröken dör bakom skärmen med ett kvidande. Slutligen försvinner hela
rummet och "Dödens ö" syns i fonden, under det att stilla musik hörs.

Sammanfattning

Det nya med Strindbergs drömspelsdramatik är att han gestaltar verkligheten
som drömartad. Under barocken, romantiken och symbolismen hade man inte
skildrat verkligheten utan en fantasi-, dröm- eller sagovärld. Under renässansen
manipulerades den fiktiva verkligheten ibland av någon person i dramat (t.ex.
Oberon i *A Midsummer Night's Dream*, Prospero i *The Tempest*, kungen i *Livet en
dröm*) så att den ofta i efterhand upplevdes som en dröm av de för manipulatio-
nen utsatta. I *Till Damaskus I* manipuleras verkligheten hela tiden av Den Evige
— t.o.m. Den Okändes hallucinationer, som oftast inte får scenisk gestalt, är ar-
rangerade av Den Evige. I *Ett drömspel* och *Spöksonaten* finns visserligen en gud i
bakgrunden — i det förra explicit genom guden Indra — men han har skapat sin
värld och dess lagar en gång för alla och ingriper inte längre.

Den Okände, Dottern och Studenten kastas oupphörligt in i den ena drömar-
tade situationen efter den andra — drömartad i den meningen att den på något
vis strider mot tid och rum. Men de befinner sig oftast inte på samma fiktions-
plan som det drömartade utan betraktar det som åskådare till en pjäs i pjäsen och
därigenom skapas förutsättningar för drömostämning i dessa dramer.

I *Ett drömspel* befinner sig ibland en person i en drömartad situation — inte
som åskådare utan på samma fiktionsplan som det drömartade. Som exempel
kan nämnas scenen då Advokaten vägras lagern och senare törnekröns och sce-
nen i Kammaren med Kristins klistrande och Dotterns "kvävning". Även om
Dottern inte hade stått som åskådare till Officern väntande i Teaterkorridoren

och Skolscenen, har dessa scener förutsättning för drömstämning genom att Officern så tydligt här framstår som en drömfigur i en drömartad situation. Vi har i dessa scener att göra med ikonisk drömgestaltning. En kontrast finns ändå mellan personen och situationen och mellan scenen i förhållande till andra scener i dramat.

Också i Hotellrummet I i *Till Damaskus I* och i Spöksupén i *Spöksonaten* befinner sig personerna i en drömartad situation på samma plan som denna, ja utgörande den drömartade situationen, vilket ger även dessa scener förutsättningar för drömstämning.

Det finns däremot i dessa tre dramatexter inget som tyder på att Strindberg velat se läsaren som "drömmare" av dramerna i sin helhet eller delar av dem.

5. Urpremiärerna

Till Damaskus I på Dramaten 1900

När *Till Damaskus I* skulle få sin urpremiär på Dramaten den 19 november 1900, var den symbolistiska teaterstilen knappast en realitet för svensk teater. På Stockholms teatrar härskade en blandning av nationalromantik och realism i Meiningarnas efterföljd. Den franska, naturalistiska teatern med Théâtre Libre som förebild hade satt få spår i svensk teater. Av visst intresse är att symbolistteaterns flaggskepp Théâtre de l'Oeuvre kom på gästspel till Stockholm redan 1894 med Ibsens *Rosmersholm* (9.10), Maeterlincks *Intérieur* och *Pelléas et Mélisande* (10.10) samt Strindbergs *Fordringsägare* och Geijerstams *Förbrytare* (11.10.). Föreställningarna gavs på Sveateatern men blev ingen framgång — mycket på grund av den dåliga lokalen — och fick därmed ringa betydelse för svensk teater. Gästspelet anordnades av regissören Harald Molander och teatersekreteraren Emil Grandinson, som drev en teateragentur tillsammans.¹ Grandinson, som genom flera utlandsresor var välbekant med europeisk teater, var den som sedermera skulle svara för det minnesvärda uruppförandet av *Till Damaskus I*.

Dramat innehåller ju inte mindre än 17 scenbilder och problemet var hur man tillräckligt snabbt skulle kunna växla mellan dem. Man löste svårigheterna genom att måla upp de olika scenbilderna på fonder, som hängdes upp bakom varandra och genom en draganordning kunde växlas blixtnabbt i mörkret. På scenen byggdes med början några meter från rampen en extrascen, till vilken tre trappsteg ledde upp. Denna scen inramades av ett valvformat proscenium innanför det ordinarie prosceniet och var endast ett par meter djup — bakåt avgränsad av de målade fonderna. På så vis skapades en *inre scen*, på vilken allt spel försiggick.

Idén till denna valvbåge kom med all säkerhet från Strindberg själv. I den ”lilla barnteater köpt hos Leia”, som han nämner i ett brev till Carl Larsson den 5 augusti 1900, ingick just en sådan och den användes som förlaga för valvbågen i uppsättningen. På Strindbergs privata fotografier från uppsättningen har ett fotografi av uppsättningens valvbåge kopierats in. Både modellteaterns valvbåge och dessa fotografier har nyligen påträffats i Nordiska Museets samlingar av Göran Söderström.²

Ingrid Hollinger har i en studie tryckt i *Dramaten 175 år* (1963) gjort en teaterhistoriskt mönstergill rekonstruktion av urpremiären på *Till Damaskus I*, vilken

flitigt kommer att utnyttjas i det följande. Hon har pekat på Shakespearescenen i München och Passionsspelsscenen i Oberammergau, vilka Strindberg väl kände till, som tänkbara förebilder till spelplatsens utformning i Grandinsons uppsättning (s. 300 ff). Det finns dock viktiga skillnader som Hollinger bortser ifrån. Både i München och i Oberammergau hade man en relativt stor förscen, på vilken man spelade, medan Damaskusuppsättningens "förscen" inte användes för spel. På de två tyska scenerna hade man dessutom i samma plan som huvudsce-
nen en mindre, inre scen, som i München kunde döljas av en ridå. I Damaskusuppsättningen försiggår allt spel på den smala, uppbyggda scenen på scenen. Endast en gång använder sig Grandinson av en inre scen på själva scenen, nämligen i Asylscenen, där han placerar "liknelserna" innanför ytterligare ett valv längst in på scenen.

Redan hösten 1898 hade Strindberg i ett brev till Gustaf af Geijerstam givit uttryck åt sina funderingar kring en uppsättning av *Till Damaskus*. Han skriver att scenförändringar kan ske "genom belysningar, om dekorationerna nämligen hållas i en abstrakt, skugglik, färglös ton, vilket är i stil med stycket".³ I en intervju i Svenska Dagbladet med anledning av den förestående 50-årsdagen utvecklar han tanken om den förenklade dekoren:

För mina nya skådespel vill jag inte använda de vanliga teaterdekorationerna. Alla de där målade teaterklutarna skola bort. Jag vill endast ha en målad fond föreställande ett rum, en skog eller vad det nu skall vara. /— — —/ Allt detta teaterbjäfs, som nu öfversvallar scenen och tynger ned skådespelet utan att öka trovärdigheten måste bort. (21.1.1899.)

Detta synsätt kom, som också Hollinger påpekat, i viss mån att förverkligas i Damaskusuppsättningen. Det var den mycket anlitade dekorationsmålaren Carl Grabow som fick uppdraget att utföra fonderna. Grabow tillhörde just den äldre skola som Strindberg opponerade sig emot. Det är därför värt att notera att resultatet ändå utmärker sig av en viss enkelhet om man jämför med samtida teatermåleri. En fördel var att man slapp klumpiga dekorelement, alltför mycket möbler på scengolvet och de traditionella sidokulisserna.

Tekniken att måla upp de olika scenbilderna på fonder som byttes i mörker uppfattades som något *nytt*. "Tack vare dessa, hos oss nya arrangemang kunna scenförändringarna — som ske i mörker, utan att den vanliga ridån går ned — ega rum på några få sekunder", skriver Aftonbladets recensent och Hjalmar Söderberg menar att Grandinson "fört teatertekniken ett beaktansvärt stycke framåt".⁴ Som Hollinger så riktigt påpekar var ju tekniken med utbytbara fonder inte alls ny utan "tvärtom den gängse dekoren före naturalismens genombrott" (s. 327) — ja, den grundläggande principen i barockens förvandlingsscen.

I den nämnda födelsedagsintervjun föreslår Strindberg att "kanske kunde man åstadkomma fonden genom en skioptikonbild ritad på glas och projekterad



1. Scenen med De brunklädda begravningsgästerna (1900). Damen — Harriet Bosse, Den Okände — August Palme, Tigaren — Frans Envall. Vid trappan fanns ett extra proscenium i form av en valvbåge, som ej är med på denna bild.

på en vit duk''. Projektioner var ingen nyhet för teatern vid denna tid. Förutsättningarna fanns redan i Leonardo da Vincis experiment med ''camera obscura'' och i 1790-talets Paris gav Robertson fantasmagoriföreställningar med ''laterna magica''.⁵ Projektioner användes ofta för andeuppenbarelser och hallucinationer. Sålunda framträdde Der Erdgeist i greve Radziwills privata uppsättning av Goethes *Faust* 1819 genom en projektion. 1871 användes en projektion för en berömd drömsyn i Henry Irvings uppsättning av *The Bells*. Vid urpremiären på *Die Walküre* i Beyreuth 1876 gjordes valkyrieritten med en projektion. På Stockholmsoperan användes 1879 en apparat för bakprojicering av moln i *King Lear*.⁶ Strindberg hade varit inne på projektionstanken i två brev till August Lindberg redan 1889.⁷ Inför urpremiären på *Till Damaskus I* gjordes försök med skioptikon, innan man beslutade sig för målade fonder. Dessa experiment omnämns i Per Staafs recension i Dagens Nyheter och Strindberg skriver själv i *Öppna brev till Intima teatern*:

Sven Scholander projicerade verkligen en fond, tillräckligt stor och tydlig; men all-
denstund det måste hållas mörkt framför fonden för att den skulle synas, blev skå-
despelarne mindre synliga. En annan olägenhet var den att elektriska lågan syntes
genom väven, men detta kunde avhjälpas genom att ställa lyktan under scengol-
vets nivå. Det var brått och vi tröttnade. (s. 287 f.)

Även vid urpremiären på *Ett drömspel* på Svenska teatern sju år senare gjordes
försök med skioptikon, men också denna gång gav man upp. Det är emellertid
värt att notera att Strindberg under hela förberedelse- och repetitionsarbetet in-
för Damaskusuppsättningen stod i intim kontakt med Grandinson och bidrog
därmed — som Hollinger påpekat — till det lyckade resultatet (s. 306).

Efter premiären var dock de flesta kritiker av uppfattningen att *Till Damaskus I*
var ett läsdrama, som inte hörde hemma på scenen. Tor Hedberg, som när dra-
mat kom ut i bokform uttalat sig så positivt om ”den sceniska genialiteten”, me-
nar nu att ”den feberhallucinationens styrka, som vid läsningen af dramat
oemotståndligt tar en fången, äfven i denna sceniska gestaltning något försvagats
och dämpats” och att dramat ”verkar helt visst starkare vid läsningen än vid
åskådandet å scenen, dess dystra och sönderslitna fantastik tål icke alltid vid den
konkreta gestaltningen”.⁸ Det fanns emellertid en recensent, Alfred Lindkvist,
som anmälde en avvikande mening:

Detta intryck af det ifrågavarande Strindbergsdramat, som själfmant tvingar sig på
en redan vid blotta läsningen af skådespelet, blir ännu mera alltbehärskande sedan
dramat blifvit iklädt den sceniska kostym och förlänas det yttre sceniska lif, som
skalden, med sin kända blick för det sceniskt verkningsfulla, nog ej en enda stund
uraktlåtit att hålla i ögonsikte under utarbetandet af skådespelets växlande taflore
och situationer.⁹

Strukturerande för hela uppsättningen var scenen på scenen — inramad av
det extra prosceniet. Tor Hedberg beskriver arrangemanget sålunda:

Scenen är så anordnad att vid det första kulissparet anbragts ett inre proscenium,
föreställande den halft förfallna muren af en antik teater, genombruten af en vid
hvalfbåge. Ofvan muren ser man ett stycke himmel, där i de nattliga scenerna en
stjärnbild lyser. Trenne trappsteg leda upp till den bakom hvalfbågen befintliga
scen, där själfva dramat utspelas.

Hedberg menar att man med denna scenlösning ”vunnit det, att scenen un-
danflyttats från åskådarne, kommit längre bort, blifvit så att säga mera
överklig”. Därigenom har ”den ständiga förväxling af fantasi och verklighet,
som är själfva den egendomliga formen af Strindbergs drama /———/ blifvit
möjlig att framställa”.¹⁰ Genom avståndet och scenen på scenen har Grandinson
tydligt velat få hela skeendet att framstå som en dröm — med åskådaren som
”drömmare” av dramat. I viss mån tycks man ha lyckats med detta.

Den förhållandevis lilla scenen utan sidokulisser medförde att personerna kun-



2. Asylscenen (1900). Abedissan — Tyra Dörum, Den Okände — August Palme. Innanför valvet på den inre scenen sitter "liknelserna". Valvbågen vid trappan ej heller med på denna bild.

de "dyka upp och försvinna liksom genom ett trolleri, hvilket i hög grad stegrar de underliga scenernas fantastiska verkan".¹¹ För övrigt var det i ljussättningen uppsättningen hade sin styrka. "I det obestämda halflyuset, som dämpar konturerna och ofta låter ansiktena ligga i skugga, tänker man sig lätt det hela som en feberhallucination", skriver Aftonbladets recensent.¹² Det elektriska ljuset hade införts på Dramaten bara två år tidigare.¹³ Hollinger har i sin rekonstruktion gjort en mycket noggrann genomgång av ljussättningen i uppsättningen och där kunnat visa att Grandinson med stor känslighet förstod att utnyttja Dramatens belysningsutrustning.

Johan Nordling beskriver i *Idun* belysningsarrangemangen sålunda:

I stället för den vanliga belysningen från sidorna har man anbragt fyra takramar försedda med elektriska lampor i rött, blått, gult och hvitt. Scenen får härigenom ett nästan atmosfäriskt ljus och de olika belysningseffekternas verkan ökas betydligt.¹⁴

Höjdpunkten i uppsättningen var som sig bör Asylscenen. Här var golvrampen helt släckt — för övrigt enda gången i uppsättningen — liksom den främre takramen. Det extra prosceniet var belyst med vitt och gult ljus. Längst in på scenen fanns ett öppet valv, som liksom själva scenen var belyst med blått ljus från den bakre takramen. Innanför detta valv sitter "liknelserna" vid ett långt bord belysta av ett grönt ljus från en bågglampa. Den Okände (August Palme) sitter vid ett bord utanför valvet.¹⁵ Genom scenlösningen och belysningen skapas ytterligare en inre scen — en pjäs i pjäsen med Den Okände som åskådare — vilket bör ha kunnat skapa en stark drömmästämning. Flera recensenter intygar också detta — bl.a. Hjalmar Söderberg: "Framför allt är spökscenen i 'asylen' med vålnaderna kring bordet och med läsningen af den stora förbannelsen det starkaste i det fantastiskt-ohyggliga jag någonsin sett på en scen."¹⁶

I den andra Köksscenen spelar Grandinson ut hela sitt ljusregister, vilket visar att belysningsresurserna på Dramaten var ganska goda. I början vilar scenen i ett svagt blått ljus och genom fönstret faller ett blått månsken. Rörliga kvistar utanför fönstret ger skuggor på golvet. När Modren kommer in med ett ljus i handen, ökar ljusstyrkan något. Under samtalet med Den Okände avtar månskenet utanför för att slutligen helt försvinna. Det avlöses sedan av ett svagt rött sken, som gradvis ökar i styrka. Därefter upplyses scenen successivt av vitt och gult ljus, under det att det röda ljuset utifrån övergår i gult. Ljuset på scenen fortsätter att öka i styrka.¹⁷ Grandinson använder här inte ljuset för att i första hand visa dygnets skiften utan för att ge Den Okändes inre utveckling ett visuellt stämningsackompangemang.

Grandinson är mycket noga med att inte materialisera Den Okändes hallucinationer. Sålunda spelas sorgmarschen endast, när även andra hör den (i Gathörnet I och Hos Läkaren I), men inte i Hotellrummet I, där Damen (Harriet Bosse), säger att hon inte hör den. Ljudet från den malande kvarnen konkretiseras inte akustiskt (helt enligt Strindbergs anvisningar). Bergens konturer i Hålvägen har inte utformningen av ansiktsprofiler — det är bara Den Okände och Damen som på grund av sitt dåliga samvete ser dem som sådana. I den andra Landsvägsscenen avstår Grandinson från scenanvisningen "ackordet ur sorgmarschen hörs som förut" och markerar därmed att Den Okände hallucinerar — detta i enlighet med sin uppfattning att Den Okändes omvärld inte är en projektion av hans inre.

Det tycks ha varit en stämningsfylld men dämpad föreställning. Även skådespelarna använde sig av en återhållen spelstil — antagligen för att smälta in i ett slags drömvärld. Tor Hedberg tyckte att August Palme som Den Okände spelade "med mera lyrisk värme än djup och undertryckt lidelse, och det är nog icke så riktigt. Han lyckas aldrig övertyga om sitt inre lidande, hela hans temperament ligger däremot; bäst återgåfvos de rent lyriska utbrotten af trots och patos".¹⁸ Men Alfred Lindkvist var även beträffande Palme av motsatt uppfattning:

Mask och minspel återgäfvos äfven med konstnärlig realism såväl grubblarens dystra svärmod som själfplågarens nervositet, skälfvande och spänd ända till vansinnets gräns. Spöktämningar och feberfantasier, fjärrsyner och aningar, hvaraf penitentiern marteras, åskådliggjordes likaledes med suggestiv omdelbarhet och intuitiv styrka.¹⁹

Även Harriet Bosse som Damen använde sig av en diskret spelstil. Hon spelade "enkelt, naturligt, dämpadt och med ett oemotståndligt rörande behag".²⁰ Tor Hedberg menade att hon och Axel Hansson som Läkaren var "de som bäst förstått att foga sig in i styckets egendomliga karaktär af half verklighet, half överklighet".²¹

Ett drömspel på Svenska teatern 1907

Från urpremiären på *Till Damaskus I* 1900 till urpremiären på *Ett drömspel* 1907 hinner symbolistteatern få ett visst integ i svensk teater. 1903 gästspelar ingen mindre än Maeterlincks maka, Georgette Leblanc, i Stockholm med en fransk uppsättning av *Monna Vanna*. Samma år görs en svensk uppsättning av pjäsen med Gerda Lundequist på Svenska teatern och 1906 spelar Harriet Bosse i *Pelléas et Mélisande* på samma teater.²² I flera recensioner av urpremiären på *Ett drömspel* refererar man till Maeterlinck,²³ vilket snarast understryker hur litet svensk teater påverkades av symbolistteatern. Det var den handfaste Grabow som även denna gång fick svara för dekorationerna, men nu hade han inte en lika insiktsfull regissör vid sin sida, varför resultatet blev mer realistiskt och tungrott än i uppsättningen av *Till Damaskus I* sju år tidigare.

Det var en stor besvikelse för Strindberg att *Ett drömspel* inte kom upp på Dramaten med Grandinson som regissör.²⁴ Dramat var ju på sätt och vis skrivet med Grandinsons fondväxlingar i *Till Damaskus I* i åtanke. Det var regissören Victor Castegren som lyckades övertala Albert Ranft, som drev Svenska teatern, att få sätta upp dramat. Strindberg inledde genast diskussioner med Castegren om hur det skulle kunna realiseras på scenen. Om detta berättar han själv i *Öppna brev till Intima teatern* (s. 287 f). Det gällde "att göra drömmen till bild utan att materialisera den för mycket" och man gjorde ett nytt försök med projektioner. Castegren reste till Dresden och köpte skioptikonapparater, som provades på teatern. Strindberg var inte närvarande vid dessa prov utan fick bara beskedet att "de höllo icke vad de lovat". Han föreslog då "Damaskus-systemet med både och fonder", men detta ville inte Ranft vara med om — varför "återstod endast att 'gå till Grabow'".

Strindberg var närvarande vid åtminstone en repetition. Under förspelet kunde han inte urskilja de agerande i mörkret och föreslog "kalkljus uppifrån" — men fick bara till svar: "Det är varieté.", varpå han skall ha genmält: "Låt gå för varieté; jag kan lära var som helst". Det är att märka att det mycket starka vita kalkljuset ofta användes vid denna tid för att belysa vålnader och andeup-

penbarelser. Apropå en Hamletuppsättning 1897 opponerar sig Tor Hedberg skarpt mot detta ljus såsom illusionsförstörande och föreslår i stället en mer dämpad belysning.²⁵ Man vågade i varje fall inte följa Strindbergs råd och resultatet blev enligt honom själv "ett 'materialisationsfenomen' i stället för den åsyftade motsatsen (Dematerialisation)". Castegren var medveten om att uppsättningen var misslyckad. I ett brev till Strindberg några dagar efter premiären skjuter han delvis skulden på skådespelarna — men meddelar också att han skulle vilja göra dekoren mindre materiell och omarbета ljussättningen.²⁶

Efter urpremiären på *Ett drömspel* var recensenterna i än högre grad än efter den på *Till Damaskus I* av uppfattningen att dramat inte hörde hemma på scenen. Daniel Fallström skriver:

När man läser Strindbergs "Drömspelet", kan det väl aldrig falla någon in att vilja ge detta scenens lif. I en dikt — må så vara — kan man söka fånga drömmens vexlande, nyckfulla, ömsom rosiga, ömsom sorgsvarta lek. Men att förtäta dem till dekorationer och sceniska gestalter — det är som att söka återge de snabbt skiftande molnens luftiga form och färg på vandrande fonder. /— / Strindbergs "Drömspelet" tillhör litteraturen, men icke teatern. Det kunde fått stå kvar på bokhyllan, icke förvandlats till något scenexemplar. /— / drömmens spöklika, konturlösa lif passar icke teatern. Den dramatiska konsten är handling, är människor af kött och blod, inte vandrande drömbilder. Detta diktverk skall läsas, icke ses. Då upphör förtrollningen. All konst har sin en gång gifvna gräns.²⁷

Fallströms uppfattning, att drömmen inte passar teatern, visar hur långt man avlägsnat sig från teaterformer, där man i stället satt likhetstecken mellan dröm och teater, och att symbolistteatern haft ringa betydelse i Sverige. Ändå diskuterar Fallström vad den senare skulle kunna ha åstadkommit med *Ett drömspel*:

Nu hörde jag någon säga, att dekorationerna bort vara mera stiliserade för att ge intryck af något överkligt, af dröm. Men då borde ju skådespelarne i denna stiliserade omgivning också varit stiliserade. Och en stiliserad skådespelare — brrr!

Liksom i Damaskusuppsättningen hade man inramat scenen med ett speciellt proscenium. Förscenen "var förvandlad till en mark, fylld af röda vallmor, sömnens symbol, och där bakom var öfver scenen spänd en med vallmoslingor dekorerad inramning, inom hvilken drömbilderna framträdde och försvunno".²⁸ Det var ett försök att få hela skeendet att framstå som en dröm — med åskådarna som "drömmare" — men nu lyckades man sämre än i Damaskusuppsättningen att upprätthålla betydelsen av denna ram.

Tor Hedberg saknade framför allt "bildernas öfvergående i hvarandra. Det åskådliggörande af idéassociationerna, som vid läsningen är det som gör det starkaste drömintrycket".²⁹ Man hade alltså helt frångått förvandlingsprincipen: linden som blir klädhängare som blir kandelaber osv. och i stället målat upp de olika scenbilderna på fonder utan att ens ta fasta på likheten mellan scenerna. Bo

ETT DRÖMSPEL PÅ SVENSKA TEATERN



3. Ett drömspel (1907). 1. Förspelet. 2. Törnekröningen i Kyrkan. 3. Fingalsgrottan. 4. Teaterkorridoren II med de fyra dekanerna. 5. Slutscenen Utanför slottet med det brinnande bålet. Observera vallmobågen som inramar hela scenen som prosceium och "ramp". Indras dotter — Harriet Bosse, Advokaten — Tore Svennberg, Diktaren — Ivan Hedqvist, Officern — Ivar Kåge.

Bergman klagade också på belysningseffekterna som inte var "tillräckligt känsligt avvägda".³⁰

Men det fanns även positiva röster. Vera von Kraemer tyckte att man "lyckats med glans" och skriver att dramat "tonar fram genom drömmens bilder, i början voro dessa 'riktigt som när man drömmer' /——/ Men så måste ni se det också för drömfantasiernas skull".³¹ Tyvärr är få enskilda scener beskrivna i recensionsmaterialet. Vera von Kraemer nämner i förbifarten att "slottet som växte i en flödande rikedom av blommor och färgprakt var också av denna oät-komliga drömmens skönheter". Scenväxlingarna tycks ha skett med en viss snabbhet. Carl G. Laurin skriver att "intrycket af de hastigt växlande bilderna blef drömligt" och har särskilt fäst sig vid Fagerviksscenen — "den i snölandskapet pianospelande fröken tycker man sig minnas från drömmen".³² Den i huvudsak negative Bo Bergman berömmar "Fingalsgrottan och hafvet med Kristusskepnaden".³³ Denna gestalt hade tydligen åstadkommits genom någon belysningseffekt. Vera von Kraemer skriver: "Drömsynen i grottan, där 'Han som går på vattnet' skymtar fram i ljus och övernaturlig gestalt var bland det sagolika".³⁴

En svaghet hos uppsättningen var också att skådespelarna inte hade lyckats ena sig om någon enhetlig spelstil. "Man vacklade mellan Maeterlincks recitation och naturligt tal".³⁵ Och stämningen bröts av "det realistiska spelsättet hos flera af de uppträdande, speciellt tonfallens nyktra torrhet".³⁶ Bo Bergman, som tyckte att "drömtonen svek i tal och aktion på många håll", menade att Harriet Bosse som Indras dotter "stod väl bäst i styckets anda; hennes rena diktion lyste som alltid, och den mjuka, lätt sväfvande gången fick det rätta förändrigade öfver sig, som gudadottern kräjde".³⁷ Även Dottern hade man alltså försökt att göra till en drömfigur.

Spöksonaten på Intima teatern 1908

När Strindberg och August Falck öppnade Intima teatern vid Norra Bantorget med *Pelikanen* den 26 november 1907, hade man väl hoppats att författarens senare dramatik här skulle få sin kongeniala uttolkning. Så blev nu inte fallet — av flera orsaker. Teaterlokalen var liten, salongen kunde bara ta 161 åskådare, scenen var bara 6 m bred och 4 m djup och tillät inte större scenbilder eller omdekoreringar. Belysningsutrustningen (med elljus) var dock ganska avancerad.³⁸ I praktiken saknade man emellertid en regissör. Strindberg satt själv som tigande "regissör" i salongen under några repetitioner — vid fyra tillfällen då *Fadren* och vid tre då *Svanevit* repeterades — men fann sig inte så väl tillrätta i denna roll.³⁹ Han trivdes bättre med att skriva lappar till skådespelarna i stället. Falck "registrerade" de flesta pjäserna men var oftast själv med i föreställningen. Dessutom saknade man scenograf till flertalet uppsättningar, varför dekoren fick beställas från någon teaterfirma.

Skådespelarna vid Intima teatern var — om än begåvade — unga och oerfarna. August Falck var vid starten 24 år. Ändå var det på skådespelarkonstens område som Intima teatern skulle göra sin stora insats i svensk teaterhistoria — vid sidan om betydelsen av att Strindbergs dramatik här kom till uppförande, många verk för första gången. Strindberg själv förespråkade ett slags Maeterlinckdeklamation — ett legato (''Bind-alla-ord-i-en-fras-med-småbindes-tecken'').⁴⁰ Men det var inte detta sätt att tala som skulle bli utmärkande för Intima teatern utan en dämpad, vardaglig spelstil — en senkommen och förfinad naturalism, som fick stor betydelse för den unga generation skådespelare som nu kom fram i Sverige. Bäst lyckades man på Intima teatern med 'naturalistiska' stycken som *Fröken Julie*, ''stämningsspjäser'' som *Påsk* och ''historiska'' dramer som *Drottning Christina*.

Trots säkerligen ingående diskussioner mellan Strindberg och Falck om drömspelsdramatiken, saknade den senare den rätta förståelsen för den och förmågan att ge den scenisk gestalt. Falcks uppfinning: draperibanan — som bestod av ett stort, rött sammetsdraperi som fick tjäna som fond i en hel uppsättning — användes för första gången i *Drottning Christina* (premiär 27.3.1908) och var alltså inte påtänkt när kammarspelen uppfördes.⁴¹ Draperibanan diskuterades också inför en uppsättning av *Ett drömspel*, som aldrig kom till stånd.⁴² Den kom inte heller till användning i de uppförda drömspelsverken: *Stora landsvägen* (19.2.1910) och *Till Damaskus I* (18.11.1910). Strindberg föreslog också Falck att använda draperibanan i en ny premiär på *Spöksonaten* — med Mumien ''i springan''.⁴³ Som så många gånger visar sig Strindberg här som den mest insiktsfulle teatermannen av de två. Det är frestande att spekulera i vad draperibanan skulle ha kunnat betyda för uppsättningar av de nämnda dramerna.

Inför urpremiären på *Spöksonaten* försåg man dramat med undertiteln ''Ett fantasistykke'' — kanske för att gardera sig mot befarade invändningar. Den ger också en fingervisning om att man ville att hela skeendet skulle uppfattas som en fantasi — en ''dröm'' — men man gav inte publiken någon bestämd roll av ''drömmare'' i själva uppsättningen. Strindbergs ''tankegrummel'' ansågs i stället tangeras ''det ridikylas gräns, hvilket aflockar åskådaren ett skratt, som nog författaren alls icke åsyftat''.⁴⁴

I recensionerna efter premiären (21.1.1908) återkom de gamla invändningarna att pjäsen inte hörde hemma på scenen:

Pjesen, som vid läsning onekligen gör ett ganska suggestivt intryck, torde dock vara fullständigt ospelbar äfven för de mest konstnärliga skådespelare, liksom den, hvad regien beträffar, sätter sådana anspråk på vidlyftiga resurser, som Intima teaterns lilleputtscen i ingen mån kan uppfylla.⁴⁵

I första hand ger man skådespelet skulden, i andra hand scenutrymmet och skådespelarna. ''Där stämningen ohjälpligt bröts /——/ får skulden inte enbart tillskrifvas de spelande'', skriver Bo Bergman.⁴⁶ Ändå tycks uppsättningen ha förmedlat en viss stämning:

lifvet ligger oändligt långt bakom oss, när vi sitta där och se och lyssna, vi vaggas i ett egendomligt sinnesrus af förslappande dekadansstämning bort mot någonting, som vi lyckligtvis aldrig ägt och lyckligtvis aldrig komma att äga.⁴⁷

Gustaf Uddgren gick i tidskriften *Rida* i direkt polemik mot de kritiker, som inte förstått att uppskatta uppsättningen:

Trots att en betydande del af premiärpubliken hörde till dem, som äro så förvridna i sina hjärnor, att de hata all konst som är äkta, kunde undertecknad denna afton ånyo konstatera att publiken kände sig djupt gripen af framställningen. Man hörde tystnaden sjunka allt djupare och djupare, spänningen stegrades replik för replik och man måste vara tvetungad som en ljugande orm för att kunna offentligen våga påstå att skådespelet lämnade publiken oberörd.⁴⁸

Om första akten sägs det föga upplysande: "Svagast gafs första akten, som särskilt på grund af en missvisande dekoration alldeles förfuskades".⁴⁹ Andra akten tycks ha inneburit en viss lyftning. Bo Bergman tillstår att spöksupén "verkligt gaf stämning och illusion".⁵⁰ Supégästerna karakteriserades som "en vidunderlig samling mänskliga karikatyrer och trädockor".⁵¹ De beskrivs också som "mannekänger", vilket paradoxalt nog medför att de riktiga "spökerna" — Mjölkflickan och Den döde — blir "långt mera påtagliga och nästa mera mänskliga".⁵²

Tredje akten spelades i samma dekor som den andra — en modern Jugendinteriör.⁵³ Här väckte de husliga diskussionerna invändningar: "Att med stiliserad grafröst afhandla mat- och pigbekymmer och samtidigt afbrytas af den onda anden själf från köket (sminkad som på ett Upsalaspex) måste sluta i den rena parodien."⁵⁴ I scenen mellan Fröken och Studenten fanns trots en viss enformighet "ett skimmer af poesi".⁵⁵ Slutet blev däremot en antiklimax: "sluteffekten — utomordentligt vackert tänkt af Strindberg — enbart parodisk."⁵⁶ I stället för att låta Boecklins målning Toten-Insel bli synlig i fonden, öppnades ett par dörrar och visade "ett landskap med tallar".⁵⁷

Johan Ljungquist räckte tydligen inte till som Gubben Hummel — han "verkade föga åttioårig" och "saknade dämonisk karaktäristik".⁵⁸ Svea Åhman som Mumien var däremot "den som säkrast inträngt i dikens anda och lyckligast omsatt den i sitt spel" — hon "var i en del scener starkt suggererande".⁵⁹ Anna Flygare som Fröken karakteriserades som "poetiskt verksammast / — — / som den sjuka människo-hyacinten — en själf full, förfinad och måleriskt intressant framställning".⁶⁰

Den spelstil som användes var tydligen ytterst stiliserad — särskilt talet — och praktiserades framför allt av Helge Wahlgren som Studenten. Anna Branting såg detta som "ett försök till Maeterlinckstämning" i det att "orden talas icke ut, de andas mödosamt fram som i skräckfyllda visioner af skådespelare, som sminkat sig kalkhvita för att se riktigt uthungrade ut".⁶¹

Helge Wahlgrens Student beskrevs som "stiliserad", "affekterad" och "de-

4. Gubben Hummel —
Johan Ljungquist (1908).



kadent”.⁶² ”Han spelade allt för mycket på en enda sträng och uppnådde härigenom på en del ställen stark effekt, men blef å andra sidan för monoton, för onyanserad.”⁶³ Det samma kunde sägas om den marionettartade plastiken: ”Ett affekterat klifvande, som han lagt sig till med, bör bortläggas såsom enbart löjligt.”⁶⁴ Vera von Kraemer har mycket åskådligt skildrat det ”dekadenta” i scenen mellan Studenten och Fröken:

Studenten var i hr Wahlgrens tolkning en likblek ung snobb med stela rörelser — gången något à la noggrann marsch — och en avgjord Jugendstil i sitt tal och uppträdande. Fröken, som fröken Flygare är för anspråkslös att rå med, sitter i en utsokt dräkt och konstlad hårkamning helt slak tillbakalutad i en fätölj, studenten i en annan, dessa båda göra nu bokens konversation till något snart sagt stryktäckt hållningslöst och lättjefullt.⁶⁵

Att framför allt Studenten placerats på samma plan som det drömartade, gjorts till en drömfigur, framgår av Ernst Högmans recension: ”En ung hr Wahlgren uppträdde däremot obehagligt affekterat i visionären-studentens roll. Fast man ser andar, är det väl ej nödvändigt att själf gå omkring som en teater-vålnad och tala som en automat.”⁶⁶

Sammanfattning

I uruppförandena av *Till Damaskus I* och *Ett drömspel* är det tydligt att man försökte få hela skeendet på scenen att framstå som en dröm och med olika medel göra publiken till "drömmare" av dramat. Bäst lyckades man i *Till Damaskus I* genom scenen på scenen och det extra proskeniet (valvbågen). Spelstilen var här dämpad för att även personerna skulle framstå som drömartade. Särskilt stark var drömsämningen i Asylscenen, där "liknelserna" placerades på en inre scen och därmed framstod som figurer i en pjäs i pjäsen med Den Okände som åskådare.

I *Ett drömspel* lyckades man däremot inte göra publiken till drömmare genom vallmobågen. De torftiga fonderna saknade helt förvandlingsmomentet. Även Dottern gjordes till en drömfigur (den "sväfvande gången") på samma plan som de övriga, men detta förhöjde knappast drömsämningen. I *Spöksonaten* försökte man också att få helheten att framstå som en dröm men utan att explicit ge publiken rollen av drömmare. Även Studenten placerades på samma plan som de övriga drömfigurerna. En viss drömsämning fanns i spöksupén genom personernas tystnad och orörlighet som "mannekänger" och "trädockor".

De tre uruppförandena kan ses som försök att med *symbolistteaterns* medel få allt på scenen att framstå som en drömvärld. Det var egentligen endast i *Till Damaskus I* man till en viss del lyckades med detta genom en varsam och tekniskt fungerande iscensättningskonst. I *Ett drömspel* och *Spöksonaten* blev uttrycksmedlen alltför grova både scenografiskt och skådespelarmässigt.

6. Uppsättningar i 10-talets Berlin

Inledning

Det var först i Tyskland på 10-talet som Strindbergs drömspelsdramatik vann förståelse och där man först rätt förstod att utnyttja den moderna teatertekniken för att sätta den iscen. Den tyska teaterns förnyare vid denna tid var Max Reinhardt. Han hade börjat i den naturalistiska skolan hos Otto Brahm på Deutsches Theater och debuterade 1902 som regissör med två enaktare av Strindberg: *Den starkare* och *Bandet* på Kleines Theater. Han hann också med *Den fredlöse* och *Brott och brott* samma år. Sitt egentliga genombrott som regissör fick han året därpå med sin realistiska och stämningsmättade uppsättning av Gorkis *Natthärbärgat*. 1904 satte han upp *Fröken Julie* med Gertrud Eysoldt — även detta på Kleines Theater. Han övertog Deutsches Theater efter Otto Brahm och öppnade 1906 dess annexscen Kammerspielhaus des Deutschen Theaters med Ibsens *Gengangere* i dekor av för-expressionisten Edvard Munch. Kammerspielhaus, som tillkom under påverkan från Förordet till *Fröken Julie*, gav nu Strindberg idén att skriva ”kammerspel”.

Som den eklektiker Reinhardt var, lät han sig influeras från en mängd olika håll: Appia, Craig, commedia dell'arte etc. I den epokgörande uppsättningen av Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* på Neues Theater (1905) fick de moderna teateridéerna för första gången ta gestalt på en vridscen i ett bombardemang av ljus, rörelse och färg. Reinhardt fortsatte med en rad mastodontuppsättningar: *Konung Oidipus* (1910) och *Orestien* (1911) på Zirkus Schumann, *Das Mirakel* i Olympia Hall i London (1911) och på Zirkus Busch i Berlin (1914). Samtidigt var han lika hemma i det lilla formatet. Uppsättningen av *Dödsdansen* på Kammerspiele 27.9.1912 (författarens dödsår) kan sägas vara startskottet till den Strindbergshausse som nu drabbar Tyskland. Reinhardt fortsätter med *Ovänder* (10.12.1913), *Pelikanen* (14.4.1913) och *Spöksonaten* (20.10.1916) på samma scen. Uppsättningarna visar hur Reinhardt initierar den teaterstil som nu växer fram: den expressionistiska.¹

Strindbergs drömspelsdramatik framhålls i teaterhistoriska sammanhang som den allt överskuggande impulsgivaren till expressionismens drama och teater. Som det första expressionistiska dramat brukar man räkna Sorges *Der Bettler*, som skrevs 1911. *Till Damaskus I—II* hade utgivits på tyska redan 1899, 1903 kom *Ett drömspel* och 1908 kammerspelen — samtliga i Emil Scherings översätt-

ning.² De tyska expressionisterna hade alltså haft tillfälle att bekanta sig med Strindberg. Det första expressionistdrama som uppfördes var Hasenclevers *Der Sohn* med Ernst Deutsch i huvudrollen — först i Prag 1916, sedan i Dresden samma år.³ Den expressionistiska dramatiken skulle få fast mark under fötterna först sedan Reinhardt öppnat sin Deutsches Theater för föreningen Das junge Deutschland med sin uppsättning av Sorges *Der Bettler* (24.3.1917). Sedan skulle de nya pjäserna och den expressionistiska teaterstilen komma att breda ut sig över hela Tyskland. Det är dock att märka att Reinhardt med sitt breda register aldrig blev någon riktig expressionist. I sin bok *Theater für die Republik 1917—1933* (1967) räknar Günther Rühle bara med totalt ett dussin renodlat expressionistiska uppsättningar (s. 18). Som den främsta nämns ofta Karl Heinz Martins uppsättning av Tollers *Die Wandlung* på Tribüne 1919.⁴

Den expressionistiska teatern kan ses som en illustration till "projektionsteorin" — till vad man menade Strindberg hade gjort i *Till Damaskus*: gestaltat huvudpersonens omvärld som en projektion av hans inre. I den expressionistiska teatern står den ensamma människa och skriker i extas ut sin ångest över världsordningen, medan skarpa ljuskäglor skär genom ett svart scenrum, som är ett uttryck för det inre, för själen. Strömningen skulle emellertid inte bli långlivad. 1923 räknas som den expressionistiska teaterns dödsår.⁵

Den enskilde dramatiker som (efter Shakespeare) spelas mest under dessa år är ändå förebilden Strindberg. Kurvan över antalet tyska Strindbergsföreställningar är talande nog: 1909/10: 33, 1910/11: 56, 1911/12: 119, 1912/13: 247, 1913/14: 323, 1914/15: 349, 1915/16: 764, 1916/17: 769, 1917/18: 433, 1918/19 658, 1919/20: 723, 1920/21: 662.⁶ Därefter minskar antalet föreställningar igen och några år in på 20-talet är Strindbergsvågen helt över. Den enorma haussen möttes av en våldsam motreaktion och man talade om "Strindberg-Ekstase", "Strindberg-Epidemie", "Strindberg-Seuche" och "Strindbergpest".⁷

Till Damaskus I på Lessingtheater 1914

Victor Barnowsky övertog Lessingtheater efter Otto Brahm år 1913. Han hade till en början mycket höga ambitioner och inledde med Ibsens *Peer Gynt*, som inte tidigare spelats i Tyskland, för att fortsätta med *Woyzeck* av Büchner. Denna återupptäckt av Büchner, till vilken även Reinhardt bidrog med sin uppsättning av *Dantons Tot* på Deutsches Theater (15.12.1916), betecknar kritikern Herbert Ihering som vägröjande för den expressionistiska teatern.⁸

Barnowsky svarade själv för regin till uppsättningen av *Till Damaskus I*, som blev den första av dramat i Tyskland. Scenografin gjordes av dansken Svend Gade, som redan 1904 hade kommit till Berlin och blivit något av en handelsresande i dekor med sin färgsprakande och mjukt böljande linjeföring. I självbiografin *Mit Livs Drejescene* (1941) berättar han inte utan stolthet att han 1914 var "fast knyttet" till inte mindre än sex teatrar i Berlin förutom alla uppdrag han hade runt om i Tyskland och i Köpenhamn (s. 92).

Uppsättningen av *Till Damaskus I* på Lessingtheater 1914 blev en stor framgång och var en av de viktigaste under hela Strindbergshaussen. Alla senare Strindbergsuppsättningar skulle komma att ses mot bakgrund av denna och den av *Ett drömspel* på Theater in der Königgrätzer Strasse 1916. "Die Erinnerung daran war noch so stark, dass jede intensive Strindbergaufführung wie eine Weiterführung dieser Inszenierungen erschien", skriver Rühle i *Theater für die Republik* (s. 178).

Berlin var vid denna tid inte bara en smältdegel för de nya teateridéerna, som resulterade i en mängd spännande och mästerliga uppsättningar. Här fanns också en kunnig och inflytelserik kritikerkår. Efter premiären på *Till Damaskus I* var det knappast någon som underlät att påpeka hur ofta Strindberg spelades på Berlins teatrar. "Strindberg ist Mode geworden", utropade Emil Faktor.⁹ Andra menade att *Till Damaskus* inte fick saknas i detta utbud och tyckte: "'Nach Damaskus' überhaupt zu spielen, verdient jeden Dank".¹⁰ Många var emellertid kritiska mot själva programvalet och tyckte att dramat inte hade på scenen att göra — i bästa fall att det omkullkastade scenens lagar eller sprängde dramats form.¹¹ Det karakteriserades som "bühnenwidrig" och ansågs ha "mit den Lebensbedingungen der Bühne und des Dramas nicht das geringste zu schaffen".¹² Dessutom förutsatte det en förkännedom hos publiken om *Strindbergs* liv.¹³ Valet av *Till Damaskus* var ett utslag av en "Snobismus, der meint, den Hauch höchster Kunst zu spüren, wenn er sich gehörig langweilt. Und dann ist ja dem Fremden immer mehr erlaubt als dem Profeten im Vaterlande". Recensenten talar också om Strindbergs "snobbism", som försinnligar det vanligaste och obetydligaste och därmed hamnar i det skrattretande, när den förs fram på scenen.¹⁴

Att även premiärpubliken var delad i sina åsikter framgår av ett intermezzo, som refereras av några recensenter. Efter den andra scenen i Köket ropar en man i publiken: "Irrenhaus!" — men blir omedelbart nedtystad av livliga applåder från de övriga, som dittills suttit tysta som i kyrkan. Därefter skulle bifallet bara växa i styrka allteftersom kvällen framskred.¹⁵

De brister som fanns i uppsättningen måste till stor del tillskrivas Svend Gades scenografi eller snarast de omständliga scenväxlingar som den medförde. Vid premiären spelades 15 av dramats 17 scener — det var de två scenerna i Hotellrummet som hade strukits. Sedan slopade man även Hålvägen, vilket innebar att uppsättningen endast kom att omfatta 13 scener. Vid premiären var speltiden fyra timmar. Efter några dagar hade man kommit ner i tre och en halv. Mellan varje scen var man tvungen att dra ner en svart mellanridå — ibland t.o.m. huvudridån — för att möjliggöra de omständliga omdekoreringarna.¹⁶ Två kritiker erinrar om Dramatenuppsättningen med dess scenografiska förenkling.¹⁷ Scenbytena tycks emellertid ha gått snabbare efter några föreställningar, och Paul Schlenther talar redan efter premiären om de "auf der Drehbühne rasch wechselnden, leicht stilisierten Bildern".¹⁸

Beträffande uppsättningens drömsämning är det svårt att få någon klar bild. Norbert Falk skriver att "dies Bizarre, Schattenhafte wird der lebendigen Kör-

perlighet der Darsteller selten gelingen. Und niemals auf lange Dauer''. Han framkastar förslaget att en dockteaters marionetter kanske skulle kunna göras det.¹⁹ Julius Hart menar däremot:

In Bild und Wort hatte die ausgezeichnete Regiekunst Viktor Barnowskys die seltsame unbeschreibbare Zwielft- und Dämmerungswelt der Strindbergschen Poesie, gewoben aus Naturalistik und Phantastik, aus Nüchternkeit, Trockenheit und Hausbacken-Alltäglichem und Grenzenlos-Idealischem, in allen Höhen und Tiefen wühlendem Magischem und Zauberischem gepackt und gestaltet.²⁰

En annan recensent skriver att regin, som enligt honom in i minsta detalj smyger tätt intill verket, och de stilriktiga dekorationerna hela tiden upprätthöll ''den Eindruck traumhaften Vorübergleitens'', men att det spöklika, som till en början utlöste en så intensiv spänning, slappnar mot slutet.²¹ Siegfried Jacobsohn menar att bristen på drömsämning berodde på att man inte tillräckligt skilt de spöklika och de handgripliga elementen åt. Men ett par gånger hade en ''slöja av överklighet'' inhöljt scenen eller en del av den. Det gällde framför allt scenen med De brunklädda begravningsgästerna, scenen hos Läkaren och Asylscenen, om vilken det heter: ''mit den gemalten Scheiben, der entrückenden Musik, dem Dreivierteldunkel und den plastischen Gespenstern: das waren Schatten-spiele, von denen nicht einmal einem Dutzend die Gefahr der Monotonie gedroht hätte.''²²

Det är möjligt att man lyckats fördjupa uppsättningens drömsämning sedan den spelats ett par gånger. Vid ett gästspel som gjordes i Wien samma år heter det att man ju fått fram

der phantastische Ton des Werkes, das Schweben zwischen Traum und Wachen, zwischen Realität und Vision. Gespenstisch huschen die Bühnenbilder vorüber, es ist immer so, als ob die Menschen nicht über die feste Erde hinschritten.²³

Den viktigaste personen i uppsättningen var emellertid Den Okändes framställare: Friedrich Kayssler. Han var en av Tysklands största skådespelare vid denna tid. Han förkroppsligade den tyska humanistiska traditionen och var urtypen för tysk manlighet och tyskt djupsinne. Han hade spelat stora roller hos Reinhardt — Faust 1909 (del I) och 1911 (del II) — och var en självskriven Peer Gynt i Barnowskys invigningsprogram på Lessingtheater 1913. Julius Bab beskriver Kayssler som utrustad med ''einen Kopft von Dürerscher Knochenhärte mit grossen hellblauen Augen auf einer sehr mannhaft hohen und breiten Gestalt'' och tillägger:

Seine Gestalten auf der Bühne zeigen fast immer eine Art von Menschlichkeit, deren schwerer, langsamer, behutsamer Gang, deren trotzig abgeschlossene Härte und kindlich unbeholfene Weichheit uns ganz bestimmte Vorstellungen deutschen Wesens wachruf.²⁴

Kayssler var själv diktare. Han utgav flera diktsamlingar, skrev betraktelser över skådespelarkonst och blev även föremål för en doktorsavhandling (*Kunstwollen und Kunstforderung Friedrich Kaysslers mit besonderer Berücksichtigung seiner Theorie der Schauspielkunst und deren historischen Vorstufen* av Kurt Witte, 1940). Kayssler skulle återkomma till *Till Damaskus* vid flera tillfällen och inför premiären på första delen på Volksbühne i Berlin 1920 skrev han i programbladet en mycket intressant artikel om dramat.

Kayssler menar i denna artikel (med Den Okändes formulering) att i *Till Damaskus* blir "ting och händelser" till "tankar och betydelser". Här befinner vi oss i en från allt materiellt renad, förtunnad och andlig luft. Gränserna mellan jag och du, här och där försvinner. Man blir vittne till de hemlighetsfullaste väsenuppspaltningar, väsensammansmältningar och metamorfoser. Den Okändes och Damens manliga respektive kvinnliga spänningssfärer flyter samman till en och stöter bort varandra. Den Okände spaltar upp sig i Den Okände och Tiggarren, i jaget som uppfostras och jaget som uppfostrar. Den Gamle och Modren är verkliga människor men ändå i grunden av Den Okände självuppfunna straffmedel som hans (försoningslängtande) själ projicerar på den yttre fenomenvärldens yta. Sådana straffmedel är också Dären, Läkaren, sorgmarschen, den malande kvarnen osv. På så vis uppstår en andlig symfoni av mänskoformer, mänskoscjäl, toner, ljud och färger. Om vi har spöken, skuggor eller jagfördubblingar framför oss, så är de alltid förankrade i människan — inte i skenet från en abstraktion eller en allegori. Här har vi den sanna sammansmältningen mellan verkligheten och det osynliga. Strindberg är naturalismens befriare i det att han genomlyste den med ande. Han bevisar att det inte finns några "fasta" kroppar utan bara olika grader av täthet. Det gäller bara att finna lagen som gör det möjligt att upplösa atomerna och genomtränga det kroppsliga med ande tills kropparna blir genomskinliga och ren ande.²⁵

Huruvida Kayssler hade dessa tankar redan 1914 och försökte förverkliga dem då undandrar sig bedömning på grund av det på denna punkt föga upplysande teaterhistoriska materialet. Även om Kayssler inte var någon exalterad, expressionistisk skådespelare utan tvärtom en balanserad, klassicistisk aktör, ger han här uttryck åt tidstypiska tankar, som är i överensstämmelse med den expressionistiska teatern. Det troliga är att han redan i uppsättningen 1914 velat placera Den Okände på samma plan som dennes omvärld: en själ i en själslig värld.

Asylscenen finns bevarad på ett fotografi. Här syns Den Okände sitta vid ett bord till vänster — iklädd vit sjukhusrock och stödjande huvudet i ena handen. Snett bakom honom står Abedissan. Vid ett bord till höger sitter "liknelserna" — här reducerade till sju och även de i vita sjukhuskläder. De har alla mörka flor hängande över huvudena. Vid bordsändan finns en pulpet och bakom den står Confessorn. I bakgrunden skimtar klostervalv. Den Okände sitter med ryggen mot "liknelserna", som om han lika mycket upplevde dem i sitt inre. Det är omöjligt att endast på grundval av denna bild avgöra om Den Okände ingår i den drömartade verkligheten eller ej. Norbert Falk skriver att Barnowsky i



5. Asylscenen (1914). Den Okände — Friedrich Kayssler, Abedissan — Elisabeth Husch, Confessorn — Max Landa.

Asylscenen kommit mycket nära "der Phantastik des Halluzinatorischen".²⁶

Meningarna om Kaysslers framställning av *Den Okände* var emellertid delade. Norbert Falk tyckte att han saknade "Phantasie für die Szenen der grössten Verzweiflung, des Verfolgungswahns und der Fieberträume", Emil Faktor att han alltför ofta idealiserade "die Zerrissenheit" men hade en kostbar "faustisk" melodi, vars dova ackord strävade mot det översinnliga, Alfred Polgar att han spelade på samma ton — trotsig melankoli — och att hans tal ibland blev en litanja.²⁷ Jacobsohn menade däremot att Kayssler bara i scenen med Modren hade ett par "zu dicke, zu wabblige Töne", men för övrigt var "sein Schmerz völlig unsentimental, sein Trotz nie renommistisch, seine Aufgewühltheit bezwingend".²⁸ En recensent har fångat hela spännvidden i Kaysslers tolkning:

Kaysslers Unbekannter war eine Gestalt, die in den Momenten des Trotzes gegen höhere Mächte ins Übermenschliche wuchs, die in der Zwiespältigkeit der Selbstanklage und Selbstverteidigung, in ihrer tiefen Heilssehnsucht und hoffnungslosen Verzweiflung, in ihrem Ausrassen zum titanischen Trotze und ihrem Zusammensinken unter dem Alpdrucke von Wahngestalten alles erschöpfte, was Strindberg aus dem eigenen Herzen in sein Ebenbild hineingebeichtet und von der eigenen Seele hineingewälzt hat.²⁹

Monty Jacobs underströk just hur övertygande Kayssler var "wenn ihn die Fangschnur der Halluzinationen zu würgen schien".³⁰

Om Tiggaren (Heinz Salfner) heter det att han såg ut som "ein gespenstischer Revenant des 'Unbekannten' selbst aus einer trüben Lebensperiode aufgeblähter Eitelkeit".³¹ Lina Lossen hade som Damen betonat det evigt kvinnliga och "tränkte /——/ die Luft mit schluchzender Herzlichkeit und weicher Trauer".³²

Friedrich Kayssler skulle som tidigare nämnts återkomma till *Till Damaskus* vid flera tillfällen. 1916 spelade han i München alla tre delarna, fördelade på två aftnar — den första på en kväll och en bearbetning av andra och tredje delen med många strykningar på en annan kväll. Sedan ville Kayssler göra om bedriften i Berlin, men då hade det tydligen skurit sig mellan honom och Barnowsky, som hade uppföranderätten till pjäsen, varför den senare 1918 satte upp hela trilogin med samma fördelning på två kvällar som i München men med Theodor Loos i huvudrollen. Sedan 1914 hade emellertid Berlinkritikerna hunnit bli innerligt trötta på Strindberg, som enligt deras mening spelades alldeles för mycket. Theodor Loos räckte tydligen inte till som Den Okände och scenväxlingarna (scenografi som förra gången av Svend Gade) var lika omständliga som fyra år tidigare. Siegfried Jacobsohn, som tidigare varit en varm Strindbergsanhängare, är nu fullständigt nedgörande och sätter som rubrik på sin recension av del II—III: "Strindberg-Heuchlerei".³³

När Kayssler blivit chef för Volksbühne i Berlin fick han emellertid tillfälle att sätta upp hela trilogin — del I (12.3.1920), del II-III (7.10.1921)— och nu var mottagandet ett helt annat — ja, nästan vördnadsfullt. Scenografin av Karl Jakob Hirsch var smidigt förenklad och påminde för övrigt om Grandinsons lösning. Scenen, som var uppdelad i två plan, inramades av tre valvbågar (som i klosterscenen i del III utökades till fyra). Omdekoreringsarna skedde inför öppen ridå genom att möbler flyttades in och ut, varför inga uppehåll behövde göras i föreställningen. Kayssler hade fördjupat sin rolltolkning. Det var en balanserad, klassicistisk uppsättning — fjärran från tidens expressionism. Adolf Winds framhåller den i sin *Geschichte der Regie* (1925) som en av de värdefullaste (s. 125 f). Betecknande för den position Kayssler uppnått inom tysk teater är Herbert Iherings lätt ironiska karakteristik av honom:

Kayssler aber wurde begeistert begrüsst. Kayssler hatte fast immer gute "Kritiken". Kayssler galt als der Klassiker der Volksbühne. Wiederum: eine anerkannte Grösse. Ein Priester der Schauspielkunst. Ein Tempelhüter des Theaters. Kunst als Gottesdienst, Bühne als Kathedrale. Das Publikum nahte sich auf Filzpantoffeln. Nur kein Laut. Ruhe der Meister predikt. Schlummer, Gabesstille.³⁴

Ett drömspel på Theater in der Königgrätzer Strasse 1916

Rudolf Bernauer och Carl Meinhard hade övertagit ledningen för Theater in der Königgrätzer Strasse (tidigare Hebbeltheater) 1913 och satsade redan från början på Strindberg. *Kronbruden* spelades under deras första år och de fortsatte med *Brott och brott* (1914) samt *Påsk och Fadren* (båda 1915). Den 17 mars 1916 var det så dags för premiären på *Ett drömspel* och frågan är om någon Strindbergsuppsättning i Berlin haft större betydelse och blivit mer populär än denna. Den spelades mer än 200 gånger under tre års tid. Rühle kallar den "eine Modell-Inszenierung". Bernauer betecknar den i sina memoarer som "den Gipfelpunkt meiner Karriere, den Zenit unser Direktion /——/ die Begründung meiner Stellung als Deutschlands bedeutendster Regisseur nach oder, wenn man will neben Reinhardt".³⁵

Nu heter det ingenstans i recensionsmaterialet att dramat inte skulle ha på scenen att göra — tvärtom att dessa sena Strindbergsdramer, som för läsaren knappast innebär "någon njutbar konst", kan uppnå "ihre verborgene Wesensart und suggestive Kraft erst im Rahmen einer ganz eigenartigen Theaterkunst" — genom uppsättningar som Reinhardts *Dödsdansen* 1912, Barnowskys *Till Damas-kus I* 1914 och nu Bernauers *Ett drömspel*.³⁶ Norbert Falk slår fast att

man kann auch ein Paar Jahre zurückgehen und wird nicht leicht eine Leistung im Berliner Theaterleben finden, die sich mit der grossartigen Aufführung der Strindbergschen Riesendichtung messen kann.³⁷

När Reinhardt 1921 presenterade sin version av dramat på Deutsches Theater, gjordes oupphörligen jämförelser med Bernauers uppsättning, vilka inte utföll till Reinhardts fördel.³⁸ Bernauer betecknar Reinhardts uppsättning som "eine seiner weniger bemerkenswerten Inszenierungen".³⁹ Den var mörk, spöklik, ångestladdad och fylld av lidande. Bernauers framstod mot denna i ett förklarat ljus. Det är märkligt att se vilka klara minnesbilder recensenterna förmedlar av uppsättningen 1916 — i recensionerna 1921. Jacobsohn skriver då att Bernauers uppsättning prisade man "am zutreffendsten, indem man sie vollkommen sinn- und sachgemäss nannte".⁴⁰ Norbert Falk menar att Bernauer gjorde "das Spuke-Spiel der abrupten Bildvisionen bühnenfähig" och tillsammans med Svend Gade skapade bilder av "unvergessbar bizarrer Traumrealität". Falk framhåller det lätta handlaget i uppsättningen, som lindrade Strindbergs gigantiska pessimism och "der dumpfe Druck der Phantasmagorie". Bernauer hade inte glömt att Strindberg ibland kunde vara ganska humoristisk — med lustigheter som det kunde slå ljusa gnistor om.⁴¹ Monty Jacobs pekar på hur väl Bernauer hade fångat "det överkliga".⁴² Emil Faktor karakteriserar uppsättningen som "zart, duftig und im Stil eines spinnwebseleu, aus dem Schlaf hervorwehenden Märchens über die Bretter gehaucht hatte", vilket innebär att Bernauers uppsättning var "den besseren und feineren, die Sinne und das Gemüt wohlthuender berührenden Strindberg bescherte".⁴³ Men det fanns andra

som menade att den badade i för mycket ljus, för starka färger och konturer — man stirrade "entsetzten Auges in eine Welt, deren grelle Dissonanzen quälten".⁴⁴ Herbert Ihering gör slutligen en mycket talande jämförelse mellan Bernauer och Reinhardt:

Bernauer gab vor Jahren im Theater in der Königgrätzer Strasse den Traum als Spiel. Reinhardt gibt jetzt im Deutschen Theater den Traum als Schicksal. Bernauer gab das Ineinanderfließen von Dämmervorstellungen. Reinhardt gibt Aufeinanderlasten von Angstphantasien. Bernauer gab Variationen über ein menschliches Thema. Reinhardt gibt das menschliche Thema. Bernauer gab komplizierten Raimund. Reinhardt gibt Tolstoi. Bernauer war damals mit den Inszenierungsmitteln: mit den fließenden Dekorationen, mit der Leichtigkeit des Tempoanschlags.⁴⁵

En jämförelse med recensionerna från 1916 bekräftar att minnesbilderna 1921 i huvudsak är riktiga. Emil Faktor talar 1916 om den "Märchenfreudigkeit", som fyllde åskådarna, och om Strindbergs "lustvoll verworrenes Traumspiel" och han fortsätter:

Aus dem Gewebe der Bilder, aus ihrer Verwicklung und sich kreuz und quer scheidenden Projektionen entquellen Heiterkeiten des Einfalles und schwere Stimmungen werden durch die Lieblichkeit das Märchenhaften entfaltet.

Spelet kring den stängda dörren följdes med nästan "lustspielhaften Spannung": "Es ist viel Humor bei dieser spielerisch ernsten Beweisführung, dass um die Menschen Schade sei. . .".⁴⁶

Bernauer understryker i sina memoarer att Svend Gades "förtrollande vackra" scenbilder tillkom efter åtskilliga överläggningar mellan regissör och scenograf och med särskild hänsyn till den förres önskningsar.⁴⁷ Denna gång lyckades man lösa de tekniska problem, som varit till hindres vid Damaskusuppsättningen 1914, och kunde nu i rask följd rulla upp den ena tavlan effektfullare än den andra. Liksom vid uruppförandena av *Till Damaskus I* och *Ett drömspel* hade man försett scenen med ett extra proscenium: ett jättelikt, ovalt titthål, för vilket man hade spänt en stjärnbeströdd mörkblå slöja, som aldrig togs bort under föreställningen. När slöjan belystes framifrån blev den helt ogenomskinlig och kunde tillåta blixtnabba och helt omärkliga scenbyten där bakom. Siegfried Jacobsohn skriver:

Svend Gade spannt vor die Bühne einen gestirnten Vorhang, der sich niemals hebt. Ein Traumspiel! Durch ihn hindurch sieht man einen Rahmen, der um alle Vorgänge geschlungen bleibt, damit man — doppelt hält besser — ja nicht vergesse, dass es ein Traumspiel ist.⁴⁸

Ovalen och slöjan skulle hela tiden påminna publiken om att den såg in i en fantasivärld — en drömvärld. Därmed hade publiken tilldelats en bestämd åskå-

darroll — rollen av "drömmare", som drömmar *Ett drömspel*. Tydiligen lyckades denna funktion upprätthållas genom en stor del av föreställningen och därmed lades grunden till en viss drömsättning.

Svend Gades scenografi var dekorativ — färgsprakande med stora böljande linjer. Den hade hela tiden en realistisk förankring och behöll sin friskhet och sinnlighet. Och trots detta "geht bei dieser Realistik das Traumhafte nicht verloren".⁴⁹ Utan förenkling hade Gade träffat "der Charakter des Unwirklichen, des echt Traumhaften".⁵⁰ Stor betydelse hade ljussättningen. Genomgående vilade över scenen ett silvergrått ljus, som skapade "bleiche Traumlandschaften" och grupper av människor formade sig "wie in Nebel gehüllt, die wahrhaftig wie geträumt, wie hingeschattet wirken".⁵¹ Alfred Klaar vittnar om hur väl det drömartade hade träffats:

Die Bilder verschoben sich, durchdrangen einander, die Gestalten alterten und verjüngten sich, schwebten wohl auch durch die Wände hindurch — alles nach dem Eigenwillen der entfesselten Traumphantasie, und dazu kam eine gedämpfte Feierlichkeit und Traurigkeit der Bewegung, ein auf den Gestalten lastender Druck, der als Grundstimmung des Träumenden durch die bunte Unruhe hindurchgeht.⁵²

Redan Förspelet angav uppsättningens ton av sagospel. Stjärnorna i slöjan lyste och mot en svart himmel sjönk Indras dotter (Irene Triesch) — helt klädd i guld — i en "gyldne Mandorla" till marken.⁵³ "Ein besonderes Schmuckstück war gleich das erste Bild auf der Wolke herabgeleitenden Indratochter — in goldenem Kranzrahmen eine strahlende, schlangenhäuptige Götterfigur."⁵⁴ Det är uppenbart att Gade här medvetet anknutit till barockteatern och dess molnchar — la gloire.

Norbert Falk har gjort en utmärkt beskrivning över uppsättningen, som förtjänar att citeras i sin helhet:

Mit Svend Gade vereint, der Bühnenbilder von genialer Traumrealität und packender Fieberphantastik schuf, liess der Regisseur Bernauer eine ungemein differenzierte Gestaltenfülle erscheinen. Diese Stube des Officiers im fahlen Halblight, der Theaterkorridor, dumpf, wie aus einer gestorbenen Welt, die Türhüterin mit dem Tuch der Leiden, die Kirche mit der Riesenorgel, das weite verzerzte Advokatenbüro, die Spukhaftigkeit der Türöffnung, der Zank der Fakultäten, die beschneite Sommerlandschaft mit den tanzenden Bädegästen, die Fingalgrotte mit dem anschwellenden Meer und dem dahinschwebenden Christus, — da ist nirgends die Leistung hinter der Absicht zurückgeblieben und eine Vollkommenheit, eine faszinierende Unmittelbarkeit erreicht, die beispiellos ist. Von der ersten Erscheinung der Indratochter in den Wolken, die als golden leutendes Bronzedaillon hoch hinauf in das Dunkel gesetzt ist, bis zum Brand des phantastischen Schlosses und dem Aufbrechen der Blumenknöpfe auf dem Dache ist alles gekonnt und wird noch vollkommener sein, wenn einzelne Glieder angestraft werden, manches in rascherem Tempo dahinhuschen wird.⁵⁵



6. Fagervik med Skolscenen (1916). Officern — Ludwig Hartau, Magistern — Hermann Picha, Fula Edit — Sonnja Friedmann, Indras dotter — Irene Triesch.

Beskrivningen visar hur noggrannt Bernauer och Gade följt Strindbergs anvisningar — ända in i den sista scenen med det brinnande slottet och blomman som slår ut på slottstaket. Dörren med fyrväpplingen — "die gespenstisch verschlossene Tür" — tycks ha utgjort en brännpunkt i uppsättningen: "Der Traumeindruck ergränzte sich wirkungsvoll durch die verschlossene Tür, auf die sich die Spannung der Personen richtet".⁵⁶

I skolscenen i Fagervik lät man helt enkelt fasaden till skolhuset bli genomskinlig och visa "schemenhaften Gestalten" och "der alte, zahnlose Lehrer".⁵⁷ "Das Spukhafte kam vor allem in der Schulangstraumszene, im Vergehen der Kindergestalten, zur Geltung", skriver Julius Hart.⁵⁸ I Fingalsgrottan framställde ett böljande hav med vågor som rörde sig, "womit selbst ein eindrucksvoller Seesturm herbeigezaubert wurde" och slutligen "auf den Wellen in hellem Himmelsblau die Erscheinung des Heilandes" — dvs. Messias.⁵⁹ Även slutet med det brinnande slottet var pampigt — "die entfaltete Pracht des Zauberschlosses, aus dessen Bereich die Göttin in Flammen zu Himmel zurückkehrt".⁶⁰

Skådespelarna bidrog också till det drömartade. "Mit schauspielerischen Intelligenzen wie Friedrich Kayssler, Ludwig Hartau und Irene Triesch mag es ja unschwer sein, in die Magie dieses grandiosen Traumspuks zu tauchen", skriver Norbert Falk. Efter Reinhardts uppsättning 1921 skriver han om Irene

Triesch: "Die scharfe Geistigkeit der Triesch gab der Indratochter eine Überlegenheit, die ihr irdisches Erleiden als gewollt, als Episode erscheinen liess. Helene Thimig vergisst dass die Indratochter auch Zuschauerin ist".⁶¹ Irene Triesch hade tagit fasta på rollen som gudadotter, som utomstående åskådare bl.a. genom sin frågande blick och genom att hålla sig stilla och iaktta.⁶² Detta uteslöt dock inte att hon även kunde känna lidande:

Voll Schlichtheit wechselte sie ihre Rollen irdischen Martyriums, liess Bedrücktes ganz zart werden, wurde von dieser Erde, und deutete durch eine gewisse Feierlichkeit an, dass sie von ganz anderswo komme. Und wurde ein gepeinigter Mensch, wenn sie es für Minuten vergass, ein inbrünstiger Dolmetsch des Gefühls, wenn sie sich an die Göttlichkeit des Ursprungs erinnerte.⁶³

Genom att Dottern så tydligt gjorts till en åskådare till en drömartad pjäs i pjäsen skapades ytterligare förutsättning för drömsättning.

De tre manliga huvudrollerna hade setts som en uppsplättning av ett och samma jag och framstod därigenom som förvandlingar av samma person: "Ludwig Hartau verwandelt sich in Friedrich Kayssler und Kayssler in Alfred Abel, auch rückwärts geht es wieder, und stehen zugleich bei einander auf der Bühne."⁶⁴ Framför allt verkade Hartau som Officern och Kayssler som Advokaten "im Traumsinne frappierend echt".⁶⁵ Kayssler spelade med hårda, korta tonfall, "wie man eine Lalami schneidet" — men var också "eine phantastisch gesteigerte Charakterfigur aus einem Guss".⁶⁶ Det drömartade hos Officern hade dock Hartau träffat till fulländning: "seine Stimme hatte, wie seine Gestalt, etwas Huschendes, Hauchendes, als käme nur ein Teil seines Lebens aus ihr zum Vorschein."⁶⁷ När Reinhardts uppsättning av *Ett drömspel* spelades fem år senare var det framför allt Hartaus Officer som man mindes och längtade efter. Jacobsohn beskriver den märkliga rolltolkningen:

Wie dieser Mann altert, wie er zum Phantom seiner selbst wird, wie sein Lachen einen abgestorbenen Klang bekommt: das ist schauspielerisch ersten Ranges und bringt eine Bizarrie in dieses bitterernste Traumspiel.⁶⁸

Musiken hade stor betydelse i uppsättningarna — och träffade "den mystisch-verträumten Ton des Werkes in meist ganz ausgezeichneter Weise".⁶⁹ Den hade komponerats av Emil Nikolaus Reznicek och recenserades av särskilda musikkritiker i tidningarna. Musiken var skriven för liten orkester och framfördes vid föreställningarna under ledning av kapellmästare Hugo Moesgen. Reznicek hade undvikit de lägre instrumenten och använde mest flöjt, oboe, Ess-klarinett och dämpad trumpet i höga lägen. Musiken var delvis atonal, arbetade med disharmonier, små sekundackord, heltonssteg, stora treklanger och "kakafonische Intervalle" men lät också höra melodiska inslag — visor som påminde om "das alte Wien".⁷⁰ Reznicek arbetade delvis med ledmotiv — "seeliche Leitmotiven". Sålunda förekom ett "medlidandemotiv" till omkvädet "Det är synd om

människorna” som ofta upprepades — ”eine breit hingesungene Cello-Melodie (der Atmen des Schläfers), von den Geigen übernommen und in unermüdlichen Rosalien emporgesteigert zu den Fistelhöhen himmlischer Traumverklärung”.⁷¹

Uppsättningen inleddes och avslutades med samma musik: en ”Himmelfahrtsmusik” för hög ”basso ostinato”.⁷² Även spelet kring dörren med fyrväpplingen hade fått sitt ledmotiv.⁷³ I scenen i Kyrkan förekom osynlig blandad till orgelackompangemang.⁷⁴ Till ”Hans” sång i Skamsund hade Reznicek skrivit en smattrande aria i italiensk operastil.⁷⁵ I Skamsund rörde sig personerna som marionetter till musik.⁷⁶ I Fagervik hade de lyckliga människorna fått en melodisk, symfoniskt behandlad vals som inte Mahler skulle ha skämts för.⁷⁷ I scenen då fula Edit spelar piano använde man sig inte av Bachs Toccata, utan Reznicek hade komponerat ett nytt stycke, som framfördes på scenen av fula Edits framställarinna (Sonja Friedman).⁷⁸ Särskilt effektfull ansågs musiken till Fingalsgrottan med Kristusuppenbarelsen och Krist Kyrieropen ha varit.⁷⁹

Sven Gades scenografi blev mycket uppmärksammas. När Lorensbergsteatern i Göteborg skulle invigas senare på året (27.10.1916) med *Ett drömspel* i regi av Mauritz Stiller, lät man Gade kopiera sin Berlindekor. Kopian tillverkades på en ateljé i Berlin och fraktades till Göteborg. Lorensbergsteatern var norra Europas modernaste teater och det var framför allt scenografin, ljussättningen och tekniken, som kom att tilldra sig det största intresset (trots att man i denna uppsättning inte behövde använda teaterns alla nyheter som rundhorisont och vridscen).⁸⁰ I övrigt tycks inte uppsättningen ha haft någon betydelse för Strindbergsförståelsen i Sverige. Samma öde drabbade Per Lindbergs, Knut Ströms och Sandro Malmquists mera uttalat ”expressionistiska” Strindbergsuppsättningar på Lorensbergsteatern på 20-talet.⁸¹

Spöksonaten på Kammerspiele 1916

Reinhardts uppsättningar av *Dödsdansen* (1912), *Oväder* (1913) och *Pelikanen* (1914) — alla på Kammerspiele — kan ses som förövningar till hans uppsättning av *Spöksonaten* (1916) och visar hans närmande till en mer expressionistisk iscensättningskonst. Året därpå öppnar han också Deutsches Theater för den expressionistiska dramatiken med en egen uppsättning av Sorges *Der Bettler*. Reinhardt får emellertid inte betraktas som någon renlärig expressionist — därtill är hans register alltför stort. I en intervju i Dagens Nyheter 9 november 1915 säger han att ”hela den dekorativa, sinnliga, måleriska riktning”, som nådde sin höjdpunkt i hans uppsättning av *A Midsummer Night's Dream* (1905), ”tömt sina resurser”, och att hans intresse nu gäller ”sjärlivets mysterier”. Uppsättningen av *Spöksonaten* fullföljer linjen från Reinhardts tidigare Strindbergsuppsättningar. Den utgör en skärande kontrast till Bernauers och Gades sagospelsaktiga tolkning av *Ett drömspel* tidigare på året och pekar fram mot den mörka, mar-drömsuppsättningen av dramat, som han gör i Berlin fem år senare.

En stor fördel för forskningen är att de flesta av Reinhardts regiböcker finns bevarade.⁸² I sin bok *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik* (1974) har Kela Kvam använt sig av dessa regiböcker till de här nämnda Strindbergsuppsättningarna för att göra en så fullständig rekonstruktion av dem som möjligt — (dock utan att förklara vad som menas med "visionär" dramatik). Kela Kvam är av uppfattningen att man är "via regibogen i regeln i stand til att aflæse hele dramaets scenegang". Hon drar sig inte för att tala om "regibøgenes sandhedsværdi, når det gælder aflæsningen af den færdige forestilling" eftersom Reinhardt alltid vände "tilbage til sin første umiddelbare vision" (s. 49). Även om Reinhardt på många punkter lyckades realisera sina intentioner, måste ändå regiböckerna brukas med största försiktighet som vittnesbörd om den färdiga uppsättningen. Regiböckerna måste kompletteras med och vägas mot de upplysningar som recensionerna ger.

Reinhardts regianteckningar är mycket detaljerade och omfattande och de till *Spöksonaten* utgör inget undantag. Som regimanus har han använt sig av den tryckta utgåvan av dramat i Scherings översättning (1908). Mellan varje uppslag har bundits in ett tomt ark, som Reinhardt mestadels fyllt med anvisningar. Även i den tryckta texten har anteckningar gjorts. Han beskriver ytterst noggrant scenbildens och rollernas utseende, deras beteenden, karaktär, sinnesstämning och tonfall vid de olika replikerna. Däremot lämnar han mycket få uppgifter om scenerierna utan anger bara ibland skådespelarnas placering på scenen. De längre anvisningarna utvecklar sig till hela prosabeskrivningar av den uppsättning som Reinhardt ser i sin fantasi. Hur hela denna konceptionsprocess går till har han beskrivit i en betraktelse med titeln "Das Regiebuch":

Schliesslich hat man eine vollkommene optische und akustische Vision. Man sieht jede Gebärde, jeden Schritt, jedes Möbel, das Licht, man hört jeden Tonfall, jede Steigerung, die Musikalität der Redewendungen, die Pausen, die verschiedenen Tempi. Man fühlt jede innere Regung, weiss wie sie zu verbergen und wann sie zu enthüllen ist, man hört jedes Schlucken, jeden Atemzug. Das zuhören des Partners, jedes Geräuch auf und hinter der Szene. Der Einfluss des Lichtes. Und dann schreibt man es nieder, die vollkommenen optischen und akustischen Visionen wie eine Partitur. Man kann kaum nachkommen, so mächtig drängt es an, eigentlich geheimnisvoll, ohne Überlegung, ohne Arbeit.⁸³

Reinhardt är mån om att tillägga: "Man schreibt es hauptsächlich für sich."

Han berättar vidare att vid de första repetitionerna läggs sceneri och tempo, och man talar om författarens avsikter. Det mest påfallande i Reinhardts regimetod är att han mestadels sitter tyst och lyssnar under den repetitionsperiod som följer på sceneriläggningen.⁸⁴ I "Das Regiebuch" berättar han att han under denna period inte ens är närvarande utan överläter bevakningen åt en assistent. Men så återkommer han och griper med kraft in i repetitionsarbetet:

Man ändert, verwirft, baut manches neu auf. Man hat von vielem ein neues Bild /——/ findet heraus, was für den und jenen Schauspieler geändert, gestrichen oder neu aufgebaut werden muss. Alles ist im Fluss. Nun beginnt die Arbeit. Man rückt mit den Einzelheiten heraus,probiert, legt fest.⁸⁵

I den nämnda intervjun i Dagens Nyheter lämnar Reinhardt den viktiga upplysningen att han utarbetar regiboken "med hänsyn till de olika skådespelarnas individualitet, som skola utföra rollerna" men också att

under de allra sista repetitionerna, ja, ofta först under själva premiären: alldeles nya drag dyka plötsligt upp och ge skapelsen en ny prägel. Ofta händer det att det yppersta kommer över skådespelaren i det allra sista ögonblicket.⁸⁶

Hur väl än Reinhardt kände sina skådespelare, kunde han inte förutse allt, när han skrev regiboken.

Reinhardt tycks ha tagit fasta på det första ledet i titeln *Spöksonaten* och verkligt försökt gestalta en värld av spöken. Hur väl han lyckats med detta framgår av recensionerna.

Seit langem habe ich nicht so stark in seinem Bann gestanden, wie an diesem Abend /——/ wie er die Höllenstimmung nachfühlte und gestaltete. Die Dumpfheit und Schwüle des ersten Aktes, das Zittern der Angst, das Aufbrausen der Roheit, die Durchgeisterung des Irdischen mit dem gespensterhaft Drübigen, dies alles kommt seiner bilderdurstigen Eigenart ja ganz entgegen.⁸⁷

Premiärpubliken tycks ha varit mycket gripen. "Selten sah man das Publikum des Kammerspiele in der Pause so bedürftig der Aussprache, so befangen von einer Wirkung, so heimgesucht von Zweifeln".⁸⁸

1915 hade Reinhardts uppsättning av *Dödsdansen* varit på gästspel i Stockholm och väckt berättigad uppmärksamhet. 1917 hade turen kommit till *Spöksonaten*, som spelades på Operan den 3 maj och på Lorensbergsteatern i Göteborg den 10 maj. Reinhardt representerade det mest avancerade som modern teaterkonst kunde erbjuda. Det var inte underligt att de svenska kritikerna satt med vidöppna ögon och skrev ner vad han hade gjort med ett av Strindbergs mest "ospelbara" dramer, vilket förklarar varför de svenska recensionerna är så mycket mer detaljrika och talande i jämförelse med de tyska. Eftersom min avsikt inte är att kartlägga någon speciell föreställning utan uppsättningen och dess drömspelsteknik och då denna är densamma i Berlin, Stockholm och Göteborg, kommer recensioner från alla tre orterna att användas i det följande.

Även de svenska recensenterna hade fångats av uppsättningens betoning av det spöklika: "Det är denna spökstämning, som Reinhardt så genialt lyckats träffa."⁸⁹ Här fanns "tomheten kring det döda; skuggor, drömmar och spöksyner", "en sällsam spökluft /——/ ett fladder och töcken af människo-skuggor och fantom".⁹⁰ Dramat "blev i Reinhardts händer ett fascinerande stycke, fyllt

av egendomligt, hemskt, spöklikt liv. Man satt fullständigt gripen, förhådd, bergtagen av denna underliga, fantastiska vision på gränsen mellan geni och galenskap''.⁹¹

Det finns två teckningar av första akten, den ena från dess början gjord av Ernst Stein, den andra från dess slut gjord av Ludwig Kainer.⁹² De visar att Reinhardt i någon mån frångått Strindbergs anvisningar om husets utseende. Reinhardt placerar en plan husfasad i fonden — med port och trappuppgång precis på mitten och däröver en balkong som buktar ut; fönster på båda sidor om porten. Till vänster på scenen står en affischpelare och till höger en gatufontän. Reinhardt beskriver i regiboken själva huset som

nicht verkleinert in seinen Massen (wie sonst auf der Bühne üblich) sondern eher *übergross*, durchaus plastisch, mit allen Details, schwer und mit allem äusseren Prunk moderner Grosstadthäuser überladen, gespenstisch in seinem massigen, steinern Luxus.⁹³

När ridån går upp ligger scenen i mörker. Först så småningom träder husfasaden fram i ett grått ljus — ''fast in Lebensgrösse''⁹⁴ — genom en nästan omärklig ljushöjning men förblir fortfarande otydlig. Den mörka damen står orörlig i trappuppgången, Portvakterskan sopar entrén. Gubben Hummel (Paul Wegener) sitter i sin rullstol vid affischpelaren och läser en tidning, Mjölkflickan gör toalett vid gatufontänen. Klangen från kyrkklockor och toner från en orgel hörs och slutligen också ljudet från en ångbåtsklocka. Allt är så som Strindberg föreskriver det — men i en helt annan ljussättning. I sin strävan att skapa en värld av spöken frångår Reinhardt scenanvisningen: ''Det är en klar söndagsmorgon.'' Scenbilden löser sig ''sakta och liksom smärtsamt'' ur mörkret och figurerna vaknar försiktigt ''ur en bildstodsliknande dvala''.⁹⁵ Den mörka damen står mitt i porten ''orörlig med korslagda armar och tecknar sin silhuett mot ett grönaktigt ljus: den detaljen är som en tafla af Munch från 90-talet''.⁹⁶ Figurerna är till en början orörliga utom Portvakterskan som ''plockar in veden och tvättar dörrarnas ornament'' men hon är ändå ''lika okroppslig som vålnaden av en drunknad /———/ denna böjda kvinnogestalt, krypande som en råtta, bidrog till 1:a aktens ohyggligt beklämmande intryck''.⁹⁷

Reinhardt förlitar sig i öppningen helt på sin förmåga att med ikoniska medel skapa illusion av en drömartad spökvärld, men han är också medveten om att detta grepp inte fungerar hur länge som helst. Därför låter han inte dunklet vara länge på scenen, utan så fort som Studenten (Paul Hartmann) kommer in blir det ljusare. I regiboken heter det: ''Mit dem Auftritt des Studenten erhellt sich allmählich die Bühne und zwar mit einen scharfen, hellen, geheimnisvollen Licht (von vorn ohne Unterstützung der eig. Bühnenbeleuchtung)''.

Avsikten är att ''der Zuschauer erst gewissermassen durch die Augen dieses Sonntagskindes alles in scharfer, überscharfer Deutlichkeit sieht''.

Detta grepp, som också Kela Kvam uppmärksammat, skall återkomma konsekvent i uppsättningen: det blir ljusare när Studenten kommer in på scenen och

mörkare när han avlägsnar sig. Därigenom kommer Studenten att framstå som en åskådare till en pjäs i pjäsen och åskådarna i salongen kommer delvis att se med hans ögon. Studenten beskrivs som "styckets enda riktiga människa", som den som hade "den klaraste verklighetsprägel".⁹⁸ De övriga personerna — inklusive Gubben — blir därigenom i ännu högre grad "drömfigurer". Studenten representerar en "verkligare" verklighet än dessa, när han inträder blir den fiktiva "verkligheten" verkligare än då "spökerna" är ensamma i sitt mörker. Med denna struktur — Studenten som åskådare till en drömartad pjäs i pjäsen — som delvis skapas genom ljuset föreligger förutsättningar för drömsämning. Genom kontrastverkan är dock paradoxalt nog drömsämningen (eller snarare spöksämningen) starkare, då Studenten inte är närvarande som åskådare på scenen.

För att ytterligare understryka Studentens roll som åskådare och det drömartade i det han upplever, låter Reinhardt honom vid flera tillfällen reagera med stark förvåning och ta sig för pannan eller för ögonen "som i en dröm" — allt enligt regiboken. När Studenten får order om att telefonera efter en biljett till Operan, stirrar han ett ögonblick förundrad på Gubben och "fährt sich wie im Traum über seine Stirn, sieht ihn wieder an und gehorcht die Aufforderung wie unter einem hypnotischen Bann". Ytterligare ett par repliker och "der Student starrt ihn wieder erstaunt an bis der plötzliche unwiderstehliche Befehl ihn zwingt zu gehen. Er geht wie im Traum nach rechts." (Citaten efter regiboken när inte annat angives.) Därpå blir det mörkare på scenen för att åter bli ljusare när Studenten kommer in igen.

När Fröken visar sig för första gången, stirrar Studenten på henne "wie entgeistert". När hon försvunnit in i huset, "fährt er sich mit zitternden Hand über Stirn und Augen, bedeckt diese mit seiner Hand". När Den döde kommer ut genom porten med "blassgrünem Gesicht, im Sterbekleid, mit geschlossenen Augen, die knöchrigen Hände über d. Brust, offenen Mund", reagerar Studenten på samma vis: "fährt sich mit zitternder Hand über die Augen, atmet schwer, fährt entsetzt zusammen". Den Döde går därefter "ganz langsam nach rechts ohne dass man seine Füße sich bewegen sieht, verschwindet dort". Om Paul Hartmann som Studenten heter det att han "prachtvoll das Staunen schilderte".⁹⁹

Reinhardt har gjort en mycket noggrann beskrivning av Gubben Hummel i regiboken. Först skall han vara "in sich hineingesunken, klein, alt, verrunzelt, erloschen, zeitweilig regunglos wie ein Gestorbener". Under samtalet med Studenten skall han växa alltmer som om han hämtade sin kraft ur den unge mannen och därefter framstå "lebhafter, kräftiger, grösser, mässiger". Vid mötet med betjänten Johansson skall han ha fått sådana proportioner att han är "prall gefüllt mit Energie". Paul Wegener tycks ha funnit uttryck för allt detta:

Han gaf fullständig illusion åt den Strindbergska vampyren: en missbildad, mänsklig liten varelse med bläckfiskens blanka ögon och ett outsläckt animaliskt viljelif uttryckt i hvarje tonfall och rörelse. Man såg, att han blifvit invalid under

laster och outröttligt arbete att äta upp andras intressen och lycka och att hans natur var ren ondska. Då han satt i sin rullstol och med kryckan slog åt det håll, där han förstod att vålnaden af "den döde" stod, väckte han fasa.¹⁰⁰

Med sitt skrumpnade och stelrande ansikte och sin sammantryckta gestalt, där han satt i krymplingsstolen och slog med sina kryckor och kraxade med sin hesa röst, gjorde han ett intryck, som isade med den torkade kylan hos en död själ.¹⁰¹

I slutet av första akten skjuter Tiggarna ("zerlumpte, geräuchlose Gestalten") in Gubben i hans rullstol. Där Strindberg skriver att "de blotta sina huven men utan att hurra" låter Reinhardt dem vifta med hattarna och öppna munnen som om de ville ropa hurra men utan att en ton kommer över deras läppar — "sie wirken wie gespenstige Traumgestalten". Där Strindberg låter Gubben säga endast: "Klappen händerna, medborgare", gör Reinhardt tillägget: "Die Bettler klatschen geräuchlos ihre Hände." Bo Bergman som tyckte att "första akten fick ingen rätt visionär stämning över sig" gör ett undantag för "den ljudlöst applåderande folkhopen".¹⁰² Ernst Didring beskriver scenen sålunda:

när Gubben Hummel kom som triumfator i sin rullstol och "folket" hyllade honom verkade det icke minst mystiskt att se dem föra händerna samman, röra munarna och svänga mössorna, men varken höra handklappningarna eller hurraropen.¹⁰³

När Mjölkflickan visar sig, säger Studenten: "Was bedeutet das alles?", tar sig sin vana trogen för pannan och *går ut*. Här skulle akten enligt Strindbergs text sluta, men Reinhardt fortsätter med en mästerlig tilldiktning:

Die Gestalten bleiben regungslos stehen. Der Student wirft ihnen noch einen Blick zu, geht langsam, grubelnd nach rechts. Mit ihm schwindet langsam das Licht. Im Dunkel (wie zu Anfang des Aktes) sieht man die verschiedenen Figuren gestikulieren. Die dunkle Dame u. der Vornehme streiten weiter erregt doch lautlos. Das Milchmädchen bleibt regungslos. Die Pförtnerin putzt das Messing. Die Bettler stehen in einer Gruppe, schreien erst tonlos Hurrah u. stecken wenn der Student abgegangen, die Köpfe zusammen. Das Fräulein im Fenster beschäftigt sich mit den Blumen, diese liebkosend. Der Oberst steht vor der Statue. Das Mädchen im I. Stock hisst die Fahne wieder auf Halbmast. Die Alte im Fenster sieht in den Reflexionsspiegel, und der Tote schleicht an den Bettlern vorbei — ins Haus zurück, nachdem er zu Fahne hinauf gesehen hat. Orgeltöne u. Kirchenglocken läuten. Finsternis. Mit der Dampfschiffsglocke wird es ganz finster. Vorh.

Reinhardt avslutar alltså akten på samma sätt som han inledde den. Samma dunkel, samma ljudlöshet hos figurerna, samma ljud av klockor och orgeltoner. Alla som förekommit i akten är med — till och med Den döde som återvänder till sitt hus — alla utom helt konsekvent Studenten. Flaggan halas på halv stång. Spökvärlden tar åter scenen i besittning. Sven Söderman ger följande beskrivning av aktslutet:



7. Slutscenen i Spöksонатens första akt (1916). Till vänster Mjölkflickan — Gertrude Welcher (med uppsträckta armar), till höger i rullstolen Gubben Hummel — Paul Wegener.

Första aktens slutscen med de hälsande tiggarna, den mördade mjölkflickans vision och den vettskrämda krymplingen i rullstolen framför hufvudfasaden, medan "den döde" återvänder till sin våning under ljusets mystiska öfvergång till dunkel och människotalets till klockklanger och kyrkomusik är ett mästerstycke.¹⁰⁴

Även scenbilden till akt II följer Strindbergs anvisningar utan några större avvikelser: en rund eller snarare oval salong med kakelugn i fondens mitt. Till vänster syns Hyacintrummet i gråviolett genom en dörr, till höger Överstens rum med röda tapeter. Mitt på scenen står ett ovalt bord med stolar omkring. I salongen är tapeterna mögelgröna och möblerna mörkvioletta. Från Hyacintrummet strålar ett klart ljus: i de ungas värld råder en verkligare verklighet än i "spökenas" salong.

Bengtsson är klädd i livré, Johansson i för stor frack. I början av scenen är den förre hela tiden sysselsatt med någonting — han dukar tebordet, putsar glas etc. Mumien (Gertrud Eysoldt) är placerad i ett väggskåp till höger, där hon blir synlig i ett blått ljus, när dörren öppnas. Hennes klänning går i samma grönaktiga

färg som tapeten. När Gubben kommer in har han växt än mer. Han "schwingt sich geräuchlos auf seinen Krücken (mit Gummistützen) ins Zimmer. Er scheint nun riessengross, massig, diabolisch angeschwollen und vollgesaugt mit bösen Absichten" (enligt regiboken).

Mötet mellan Gubben och Mumien har Reinhardt utformat till en djupt rörande scen. Först hoppar hon ut ur garderoben som en fågel och frambringar ett papegojläte: "aaaaa". När hon får syn på Gubben, går hon "allmählich in eine menschliche Tonart über". Och när deras gemensamma barn, Fröken, förs på tal, kommer både ömhet och smärta i spelet:

Beide starren nach rückwärts wo das Fräulein lesend sitzt. Der Alte sinkt zusammen, die Mumie sinkt von Erinnerung überwältigt in einen Stuhl, wischt sich wieder die Augen, stöhnt leise aus Tiefe ihres Herzens. Schweigen.

När Gubben vid olika tillfällen hotar Mumien, återgår hon emellertid till sitt papegojläte "aaaaa" och till sin fågelplastik.

När Studenten kommer in, blir det precis som i första akten ljusare på scenen: den fiktiva verkligheten spaltas i två plan. Han framstår åter som en representant för en verkligare verklighet medan de övriga blir figurer i en pjäs i pjäsen med Studenten som åskådare så länge han är inne på scenen. När han avlägsnar sig, blir det mörkare igen och spökvärlden breder ut sig. "Inzwischen hat die Dämmerung zugenommen und ein seltsames Zwielficht füllt den Raum". I detta mörker låter nu Reinhardt supégästerna röra sig som "talande eller kacklande automater".¹⁰⁵ Fästmon har ett ständigt idiotiskt leende över läpparna och hon rör sig med trippande och nigande rörelser. Den förnämme har ett ironiskt, överlägset leende på läpparna, han rör sig med elastiska steg och betraktar de andra genom en lornjett. Översten "geht mit auffallender Steifheit und Correctheit" (enligt regiboken) och var enligt Jacobsohn "treffend als Marionette mit steifen, abgehackten Bewegungen". Mumien hoppar och trippar fram och utstöter sitt papegojläte "aaaaa". Jacobsohn tycker sig spåra en viss komik i presentationen av gästerna.

Men så sätter man sig vid bordet med Gubben längst upp i mitten. "Dann wird es totenstille." Jacobsohn beskriver fortsättningen:

Unheimlich-unheilvoll das Gespenstersouper, merkwürdig abgestorben und aschgrau. Einsamkeit lastet, Oede, Unmenschlichkeit. Die Bildhaftigkeit eines gespenstischen Wachsfigurenkabinetts ist erreicht. Was bizarr durch Halbdunkel huscht, ist in verfließende und trotzdem scharfe Konturen gezwungen. Unsichere, schauderhafte Kreise! Schweigsamen Fittichs, Fledermäuse! Strindberg wäre zufrieden.¹⁰⁶

Bo Bergman har uppfattat figurerna vid spöksupén som om de inte riktigt existerade, som tillhörande en spökvärd:

Här blev regien till en dikt över diktverket, här kunde det bli tal om ett verkligt tillägnande ”i anda och sanning”; i denna spökseans arbetade en skapande fantasi som lyckades sammansmälta alla de skilda elementen, de skrämmande, de groteska, de förvirrade, till ett underligt mardrömsspel av marionetter, som löst sig från livet och förde ett skuggliv under någon hemlig förbannelse. Det var som om någonting bakom och över det mänskliga hållit alla dessa dockor med sina automatiska och stiliserade rörelser i trädarna. Allt var förhåxat, det tisslade och väste, det mördades med ord och med ett Strindbergshat som ensamt tycktes ha överlevat livet och som krupit med sin djursjäl in i det mänskliga.¹⁰⁷

När Gubben börjar tala, växer han alltmer. När han slutat, reser sig Mumien upp och går lugn och säker bort till kakelugnen, där hon stannar klockan och framstår ”völlig verändert, menschlich, geklärt, spricht mit tiefer klangvoller Stimme aber ohne Pathos”. Hon avslöjar nu Gubben — ”einfach”, ”unter Thränen”, ”langsam”, ”ruhig”. Han faller stönande ihop i stolen och krymper samman mer och mer — ”wird allmählich kleiner”. När Mumien ringer på Bengtsson, hörs klangen från kyrkklockor utifrån. Mjölkflickan blir alltså synlig till samma akustiska bakgrund som i första akten. Hon gör drunksrörelser med händerna över huvudet, men ses bara av Gubben, som de övriga stirrar förvånat på. När Bengtsson kommer in, försvinner hon. Sedan denne avslöjat Gubben, ger Mumien Gubben order om att gå in i garderoben. Han lyder motståndslöst. Mumien talar fortfarande ”leise und gutig”, ”tief bewegt, bebend unter Thränen”, ”fast mitleidig”, ”in tiefer Trauer”. Så blir det ännu mörkare i Runda salongen, men från Hyacintrummet strålar ett klart ljus — här finns en verkligare verklighet, spökerna sjunker allt djupare ner i sin värld.

Även Paul Wegeners gestaltning av Gubben i andra akten hade lockat recensenterna till utförliga beskrivningar. Daniel Fallström skriver:

När Hummel stod där i dörren till den runda salongen med den höga hatten på huvudet, de stickande, misstänksamma ögonen och stödd på sina förfärliga kryckor, som han omfattade med de i svarta handskar klädda händerna, visste man, att nu hade den allt nedslående olyckan trätt över tröskeln. Allt målade Wegener med mästerliga färger: fasan, misstron, hatet. Han var fruktansvärd, denne krympling!¹⁰⁸

Bo Bergman tillägger:

I denna värld stultade ”Gubben” omkring på sina kryckor som en andlig och kroppslig vanskaping eller låg hopfallen som ett hemskt bylte i en stol — med Paul Wegeners osköna, expressiva mask, det skrockande skadeskrattet, de blängande vitögonen.¹⁰⁹

Hur väl införstådd Wegener var med Reinhardts tolkning av *Spöksonaten*, framgår av en intervju i Dagens Nyheter, där skådespelaren jämför dramat med ”den yngsta målarkonsten” — dvs. expressionismen:



8. Gubben Hummel — Paul Wegener, Mumien — Gertrud Eysoldt (1916).

Båda vill återge det omedelbara intrycket av livet och företeelserna; båda lösa eller upphäva tidens och rummets lagar; och det förgångna, såsom i gestalt av döda människor, ångrade brott, kuvad längtan, är i Strindbergs dramatik lyft upp i samma plan som det närvarande. Och så är det ju också i livet! "Spöksonaten" gör på mig /——/ ett mera omedelbart verklighetsintryck än vilket mönstergillt realistiskt stycke som helst.

Wegener menar att den "innersta hemligheten i Strindbergs nya diktning är att den visar att livet är mer än det synes vara" och fortsätter:

Strindberg visar också trådarnas mekanism som Gud eller hur man vill säga dirigerar. Det är denna moraliska och mystiska livskänsla hos Strindberg som i det nutida Tyskland möter en livligt förstående publik.¹¹⁰

Av recensionerna att döma framgår det tydligt att Gertrud Eysoldt väl hade fått fram de två sidor hos Mumien, som Reinhardt pekar ut i sitt regimanus: den papegojlika och den mänskliga. Enligt Emil Faktor bemästrade hon svårigheten att låta

eninen Menschen zu Papegeiphysionomie zusammenschrumpfen /——/ und aus Papageiirsinn wieder ein haderndes, erbrennendes Menschenantlitz zu formen. Augenblicke tragischer Schauer, wie sie einem zürnenden Pelikan gleich durch den Raum flatterte und böse Worte aus der Kehle stiess¹¹¹.

Även de svenska recensenterna har fastnat för tolkningens båda sidor — både i aktens början och dess slut:

Gertrud Eysoldts pergamenttorra mumie, där dock ännu hjärtat levde kvar, blev en utmärkt prestation med det skrockande papegojskrattet och kurrandet, och den lilla uppgörelsen med hennes barndoms älskade gavs med gripande toner.¹¹²

hon var verkligen halvt förvandlad till fågel med de kloklignande händerna och rörligheten på huvudet, och röstens övergångar från djurläte till människostämma kunde icke vara bättre behärskade. Vacker — och riktig — var den mildhet varmed hon avslöjar vampyren och räddar återstoden av sin och de andras mänsklighet.¹¹³

I Hyacintrummet i tredje akten har Reinhardt placerat hyacinter i krukor på en karm, som löper längs väggarna, och på kakelugnen, som står till höger. Hyacinterna går igen i tapeternas grå och mattviolettera färg med guldornament. Frökens klänning har samma färg som tapeten — ”för att antyda det borttvinande, halvt okroppsliga hos den unga kvinnan”.¹¹⁴ I bakgrunden till höger syns Runda salongen. Lätta gardiner rör sig för vinden. Himlen utanför är violett. ”Im Zimmer unbestimmtes, helles Licht, wie von den Blumen ausstrahlend.” För att få fram detta speciella ljus har Reinhardt placerat lampor i blomkrukorna.

Till vänster finns en tapetdörr, där Kokerskan blir synlig. Dörröppningen är så liten att hon helt fyller upp den. Hon har ”ein rotes fettes Gesicht, dicke Augenbraunen, fettiges schwartzes Haar, ein rot kariertes Kleid mit einfarbiger Küchenschürze, rote fettige Hände”. Bakom henne finns en röd lampa och ett rött skynke. ”Då kokerskan /——/ i röd kombinerad köks- och helvetesbelysning syntes som en vision genom väggen /——/ skrattade man ej”, skriver Carl G. Laurin¹¹⁵. När Kokerskan visar sig börjar Fröken tala och bete sig som Mumien: ”klagend aaa w.d. Mumie ohne jedem grotesken Beiklang /——/ vergräbt ihre Hände in den Schoss, sitzt jetzt vorgebeugt in der Haltung, jetzt beinahe an der Mumie erinnernd”. Studenten upptäcker likheten och tar sig sin vana trogen för pannan som om han upplevde en dröm och vänder sig mot Runda salongen, där Mumien sitter. Fröken börjar bli alltmer lik de

andra "spökena". Vid repliken "Das ist ein sonderbares Haus! Das ist verhext!" skakar Studenten på huvudet, "atmet beklommen, legt die Hand auf seine Brust, fährt sich über Stirn und Schläfern, sinnt nach, ob das alles ein Traum sei". Studenten befinner sig i en drömartad situation och blir alltmer en åskådare till en drömartad pjäs i pjäsen, som till slut också uppslukar Fröken.

När Kokerskan går, slår hon igen dörren så att "die Stube bebt und donnert". När hon kommer tillbaka, smäller hon upp dörren så att "alles klirrt und wackelt". Hon vaggar och smeker soyaflaskan samt talar med "lauten, dicken, gemeinen Ton". Reinhardt har alltså inte försökt att dämpa denna problematiska figur utan tvärtom löpt linan ut. I regiboken beskrivs hon vid ett tillfälle som "brutal, herausfordern revolutionär". Denna anmärkning har föranlett Kela Kvam att se henne som "et symbol på den sociale maktkamp" (vilket hon ju är redan hos Strindberg). Hon menar vidare att Reinhardt "fjerner nok ved at lade henne smaeke døren, skaelde og slå porcelean i stykker det drømmeagtigt urokkelige ved figuren" — precis som om hon inte på en och samma gång kunde vara "en straffende repraesentant for underklassen" och en drömkraftig figur (trots sin högljuddhet)¹¹⁶. Uppläggningsen av Kokerskans roll tyder i stället på att hon jämförts med de andra "spökena" — Mjölkflickan, Den döde och inte minst Gubben. Hon blir som de en drömartad figur i en pjäs i pjäsen och bör därmed ha skapat drömmestämning.

Sedan Kokerskan gått, föreskriver Reinhardt i regiboken att Studenten skall få ett våldsamt utbrott och börja betrakta Fröken med motvilja — "betrachtet sie mit langsam aufsteigender und wachsender Gegnerschaft". Han skall till och med börja likna Gubben — "hat fast etwas von dem Alten bekommen" — ge uttryck åt sitt äckel och se på Fröken full av hat och förakt, medan hon sakta tvinnar bort. I recensensmaterialet finns det emellertid inget som tyder på att Paul Hartmann som Studenten skulle ha genomfört en sådan tolkning. Här är ett exempel på hur Reinhardt kunde gå ifrån regiboken och tillsammans med skådespelaren bygga upp något nytt eller låta skådespelaren själv "ge skapelsen en ny præg" (som han säger i den tidigare omnämnda intervjun).

Recensenterna beskriver Hartmanns Student som "keckes Sontagskind" med "hell leuchtende Frische".¹¹⁷ Bo Bergman tycker att han hade "en härlig stämma; dessutom rollens hela ljusa och sympatiska ungdomlighet, som kom särskilt till sin rätt i tredje akten".¹¹⁸ Det är framför allt hans spel i denna akt man fäst sig vid — "en ovanligt sympatisk företeelse, spelad med små och fina medel och med ett förträffligt gjort utbrott av sanningslängtan i sista akten".¹¹⁹ Birger Baeckström beskriver honom som "ungdomligt ofördärvad, fasande för det onda, men försynt och vädjande".¹²⁰ Genom Paul Hartmanns uppläggning av rollen bör hans funktion som åskådare till en drömartad pjäs i pjäsen tydligt ha framgått.

Med denna uppläggning av rollen kan Hartmann med bibehållen kontinuitet spela slutscenen vid Frökens död så som Reinhardt från början tänkt sig den. Studenten talar stilla och mjukt — "bewegt, voll Mitleid". "Er steht am



9. Studenten — Paul
Hartmann, Fröken —
Roma Bahn (1916).

Schirm, betrachtet sie noch einmal mit tiefer Rührung''. Han inandas luften genom det öppna fönstret. Harpan ljuder. På himlen tänds stjärnor. Rummet strålar av ett sällsamt vitt ljus. Bakom dödsskärmen hörs ''das leise Wimmern u. Stöhnen des unsichtbaren, sterbenden Fräuleins''. Reinhardt fortsätter:

Hier setzt leise Musik ein: ferne Glockenläuten, wie zu Anfang des Stückes, die ferne Orgel und schliesslich entwickelt sich daraus etwas wie ein leiser Trauermarsch. Orgel, Harfe, dumpfe Pauken. Der Student spricht nun mit gehobener, schöner Stimme die Schlussworte, während das Zimmer in völliges Dunkel getaucht erscheint, nichts sichtbar ist, als das ruhige, gestirnte Firmament. Vorh.

Två svenska recensenter bekräftar:

det hela klingar ut i klanger under hvilka det jordiska med sin smuts och sitt lidande sjunker undan och utsikten öppnas öfver ljusare och renare vidder i andens värld.¹²¹

Så sänker sig död och mörker öfver scenen, men stjärnorna lysa genom fönstret och spökonatens drömlika klockklang och toner strömma som från en annan värld öfver scenen.¹²²

Uppsättningens slut ansluter sig således till dess början. Samma ljud av kyrkklockor och orgelmusik hörs, samma mörker breder ut sig över scenen: de döda återgår till sina döda — till vilka nu även Fröken hör.

Sammanfattning

Det teaterhistoriska materialet till Barnowsky/Gades *Till Damaskus I* är alltför torftigt för att ge någon klar bild av uppsättningen. Mycket beror ju på hur Den Okände framställs och i vilken relation han står till sin omvärld. Vi vet att Kayssler strävade efter "eine geistige Bühne"¹²³ och att han gav rollen en trotsig framtoning. Hans senare uttalanden tyder på att han velat placera Den Okände på samma plan som det drömartade. Därmed har han frånhänt sig möjligheten att växla mellan "verklighetsscener" och "drömspelsscener", med bristande drömmästämning som följd.

I Bernauer/Gades *Ett drömspel* försökte man göra publiken till "drömmare" av dramat genom slöjan och ovalen och lyckades tydligen hålla denna funktion levande. Härtill kom att Dottern gjorts till en åskådare till flera pjäser i pjäsen, i vilka något av det mest drömartade var Ludwig Hartaus Officer. I Reinhardts *Spöksonaten* gjordes Paul Hartmanns Student till en åskådare till flera pjäser i pjäsen, i vilka även Gubben ingick som en drömfigur. När inte Studenten var inne på scenen, bredde de dödas värld, spökvärlden, ut sig — även den med stark drömmästämning.

Bakom *Till Damaskus I* 1914 låg säkerligen *expressionistiska* tankar (att i det yttre gestalta det inre), men i det sceniska uttrycket fanns mycket litet av *expressionism*. I *Ett drömspel* 1916 fanns fortfarande kvar något av *symbolistteater* (i slöjan och ovalen), men här infördes för första gången genomgående en person (Indras dotter) på scenen som åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäsen. Detta grepp användes också i *Spöksonaten* 1916 (genom Studenten) mot en suggestiv, *expressionistisk* bakgrund.

7. Olof Molander-uppsättningar

Inledning

Efter det remarkabla gästspelet i Stockholm med *Spöksonaten* 1917 återkom Reinhardt 1920 med sina uppsättningar av *Pelikanen* (från 1914) och *Oväder* (från 1913), som spelades på Operan den 10 respektive den 12 december. *Pelikanen* sågs av den unge Olof Molander, som året dessförinnan debuterat som regissör i *Köpmannen i Venedig* på Dramaten, och nu i entusiastiska ordalag recenserade Reinhardts uppsättning i tidskriften *Scenen*: "allt sammansmält i olöslig harmoni till ett sceniskt mästerverk /——/ mäktigare, mer levande, mer strålände än någonsin".¹ Senare ville dock Molander göra gällande att han redan från början tagit avstånd från Reinhardt:

Den tyska, av Reinhardt lanserade romantiska expressionismen, som under åren mellan världskrigen kom att prägla tysk teaterkonst, har jag alltid tagit avstånd från. Jag tyckte även att Pelikanen var ett groteskt utslag av denna romantiska expressionism och helt främmande för Strindbergs surrealistiska drömspelsdramatik. Det är visserligen mardrömmar det ofta är frågan om, men vardagens mardrömmar, livet sådant vi lever det, inte ett mardrömsliv i någon högre potens, icke karikatyr.²

Pelikanen blev också det drama med vilket Molander skulle debutera som Strindbergsregissör och detta knappt ett år efter Reinhardt-gästspelet — på Helsingborgs stadsteater den 15 oktober 1921. De skånska kritikerna, som tydligen inte sett Reinhardt-föreställningen, gjorde ingen jämförelse med denna. Sydsvenska Dagbladets recensent tyckte att den "försatte publiken i en veritabel spökstämning" och Helsingborgs Dagblad skrev att "öfver det hela ligger ett tryckande och nedstämmande halvmörker, som endast lättas genom ljuset från fönstret och den då och då i spökeri uppflammande takkronan"³. Här kunde alltså en viss påverkan från Reinhardt spåras. Men i placeringen av den "självvaggande" gungstolen, som "blef en rent ryggradskrypande effekt", förmärks något av den realism, som Molander sedermera skulle utveckla: "Gungstolen är placerad invid skrifbordet i luftdraget mellan fönster och dörr, och man kan därför lika gärna tro, att den istadiga vinden drifver sitt spel med den enkla pjäsen som mystiska makter."⁴

Molanders nästa uppsättning av *Pelikanen* skulle emellertid få premiär inom mindre än ett år — på Dramaten den 22 januari 1922. Nu var jämförelserna med Reinhardt ofrånkomliga. "Man märkte, att regissören (hr O. Molander) hade fått impulser från Reinhardts inscenering", men rumsinteriören var dock "ordinär stockholmsk medelklassmiljö".⁵ Det står redan nu klart att Molander vill "med bibehållande av det fantastiska, ingjuta mera verklighet i sceneriet".⁶ Bo Bergman tillägger: "Man fick scener som slöto sig stramt och lågmält till verkligheten och andra jagades upp till tämligen billig skräckteater och förlyfte sig på det krampaktigaste."⁷ Ännu hade inte Molander funnit den rätta avvägningen mellan realism och fantastik.

Molander fortsatte sin erövring av Strindberg med *Advent* — Sverigepremiär på Dramaten den 22 januari 1926. Även här tyckte man sig märka ett inflytande från Reinhardt — framför allt i Väntsalen. Anders Österling hade dock upptäckt både humor och verklighetsanknytning och menade att Väntsalen gav "en infernalisk karikatyr av flydda dagars kaféträdgård med musikpaviljong och fontän".⁸

I sin följande Strindbergs-uppsättning — den tredje av *Pelikanen* med premiär på Dramaten den 22 januari 1929 — hade Molander avlägsnat sig än mer från Reinhardt och detta uppmärksammades också av recensenterna. Anders Österling skriver att Molander "tydligt försökt kringgå det Reinhardtiska mönstret", när han låter "stycket försiggå i en personligt realistisk miljö, från början sänkt i ett slags blekgrön akvariebelysning".⁹ Gunnar Lind tyckte att uppsättningen var "stilriktig och tidstypisk in i minsta detalj, från gaslägorna i lampkronan till palmen på sin piedestal och gungstolen av rotting. Det var just ett sådant rum, som Strindberg själv skulle ha trivts i".¹⁰ Ännu hade Molander dock inte lyckats betvinga kritiker och publik som Strindbergsregissör. Herbert Grevenius har i radioprogrammet "Minns ni *Ett drömspel*?" förklarat att tiden ännu inte var mogen för Molanders Strindbergsstil och karakteriserar samtidigt den tredje *Pelikanen* som "en helt fantastisk föreställning".¹¹ Före *Ett drömspel* skulle Molander också hinna med att sätta upp *Mäster Olof* på Dramaten 1933.

Ett drömspel på Dramaten 1935

"Dramatiska teaterns Drömspelspremiär blev en stor framgång för Martin Lamm",¹² utropade Carl Björkman ironiskt i *Idun* och syftade på Molanders grepp att placera dramat i sekelskiftets Stockholms- och skärgårdsmiljö, vilken Lamm utpekat som inspirationskälla för Strindberg i det då nio år gamla verket *Strindbergs dramer II* (1926). Det är mycket troligt att Molander påverkats av Lamms arbete, men som vi såg fanns tendenser till förankring i en realistisk Stockholmsmiljö redan i uppsättningen av *Pelikanen* 1922.

I en intervju i Dagens Nyheter inför premiären på *Ett drömspel* 1935 har Molander avslöjat principerna för sin uppsättning.¹³ Själva utgångspunkten är Strindbergs "självbiografiska arbeten" och han tycker sig i dramat ha funnit

”en linje — Strindbergs egen livslinje /— — —/ Officeren — advokaten — dikta-
ren: de äro alla tre ingen annan än Strindberg själv”. Molander berättar att han
ett slag tänkte låta alla tre bära Strindbergs drag men att han övergav tanken
”av olika skäl”. I den färdiga föreställningen blev det ju bara Diktaren som fick
bära ”strindbergsmask”.¹⁴ Men synen på de tre figurerna finns kvar:

Ligger inte i officerens figur den Strindbergska ungdomens förhoppningar för-
kroppsligad, är inte advokaten den mogna mannen Strindberg, som brottas med liv-
vets besvärligheter, och dikta- ren den åldrande Strindberg, som resignerat och en-
dast blivit en förmedlare av den gudomliga visdomen?

Av denna biografiska läsning drar Molander slutsatsen att dramat måste spe-
las realistiskt och fortsätter med uttalad adress till Reinhardt:

Hittills har det oftast spelats med ett överdrivet understrykande av det kusliga och
ohyggliga. Jag tror att det är ett misstag, och det framgår ytterligare tydligt när
man ser dramat som självbiografi. För Strindberg var livet sådant, det är så fullt av
elände att man bäst skildrar dess fasor genom att bara ta det som det är. Detta tro
vi är att fatta Strindberg rättast. Vi tro helt enkelt att han drömt drömbilderna med
otrolig realitet. Vi spela alltså stycket fullt realistiskt med — om jag så får uttrycka
det med hr Wettergren — ”den förfinade realism” som vi de senaste åren kommit
fram till i vår scenkonst här hemma. Vi spela med andra ord ”Ett drömspel” hy-
perrealistiskt — och jag försäkrar dem som sådant begär att det blir kusligt nog än-
då och att de gamla Original-Zander-maskiner vi bl.a. presentera äro fullt lika fa-
sansfulla tortyrredskap som de makabra teatermaskiner Reinhardt på sin tid visade
här.

Man kan iaktta en viss glidning i Molander resonemang. Först säger han att
vi spelar stycket ”fullt realistiskt”, sedan att vi spelar det ”hyperrealistiskt”,
och att det blir nog så ”kusligt”. Molander hävdar i intervjun att *Ett drömspel*
skildrar verkligheten (som en dröm) och att dramat uttrycker sig med realistiska
medel. John Landquist är i programbladet inne på samma linje: ”Dramat har
drömmens naturalism.” Även Bo Bergman är helt införstådd med Molanders
uppläggning: ”en välsignad sak att man slapp alla stiliseringsförsök. Drömmen
stiliserar inte; den är realistisk nog i detaljer”.¹⁵

Erbjudandet att göra scenografin till *Ett drömspel* gick först till Isaac Grüne-
wald.¹⁶ Denne gjorde en rad akvarellmålningar till de olika scenerna: fantastis-
ka, färgsprakande, sagospelsaktiga. Molander var emellertid inte nöjd med
dessa utkast, eftersom han hade en helt annan syn på dramat. En kompromiss
måste sökas och lösningen blev att Sven Erik Skawonius fick utforma den plas-
tiska dekoren på scengolvet, medan Grünewalds skisser användes som förlagor
för de bilder som skulle projiceras på rundhorisonten.

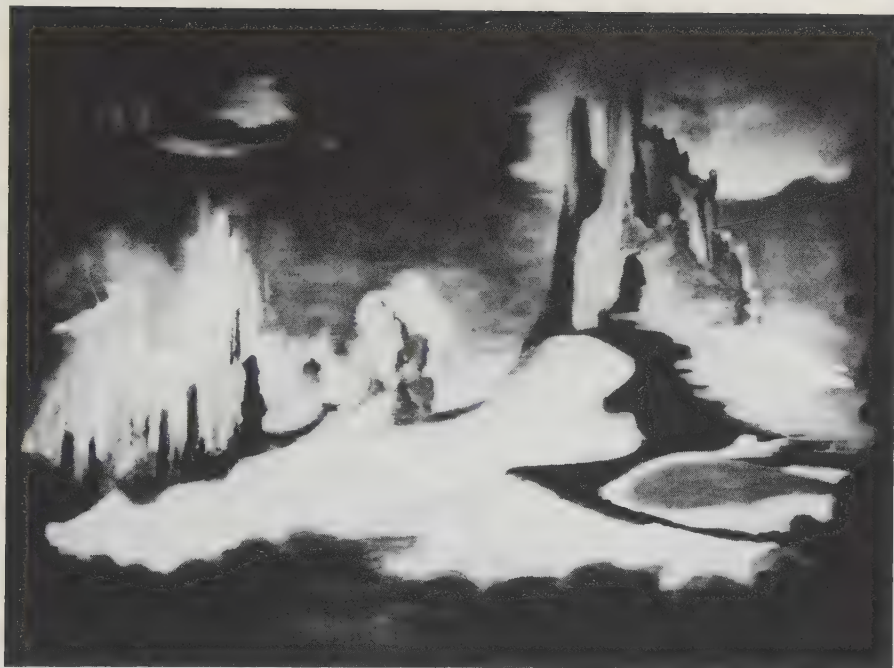
Till uppsättningen hade två nya projektorer med kolbågeljus införskaffats.
Det var Skawonius som efter Grünewalds skisser målade upp bilderna direkt på
glasskivor (15 × 15 cm stora). Bilderna projicerades sedan mot en specialsydd,

svart fond från var sitt håll av scenen. Det var ett precisionsarbete att få bilderna att passa ihop, men den suddighet man fick på köpet var inte ovälkommen.¹⁷ Grünewalds projektioner kom att uppskattas mycket. Nils Beyer menade att de "på ett kongenialt sätt hade träffat skådespelets drömkaraktär" och Georg Skogberg att de gav "en enastående rymd och luftighet, förknippad med förtätad drömmstämning".¹⁸

Sven Erik Skawonius har i flera intervjuer berättat att han och Molander ingående diskuterade drömmens teknik.¹⁹ De kom fram till att man i huvudsak drömmer i svart-vitt och att dekoren borde göras så "hyperrealistisk" att den uttryckte en "verklighet som nästan går över i surrealism". Eftersom drömmen bara sysslar med "sådant som behövs", menade de att färg endast skulle användas "där det behövs" — t.ex. för tegelmuren och stormhatten. Skawonius gjorde en enkel plastisk dekor — med enkla sättstycken, enkla möbler och olika plan — allt i olika nyanser av grått och svart med sparsamt insatta färgelement. Denna dekor bör ha skapat en effektfull kontrast till Grünewalds projektioner. Anders Österling upplevde "en kännbar stilbrytning", då "Skawonius' dekorationer äro av en helt annan skola".²⁰ John Landquist däremot såg en fördel i denna kontrastverkan: "Skawonius dekorationer blandade realistiska och fantastiska inslag på ett sätt, som i det hela lyckligt återgav de strindbergska drömscenernas komplex och stämning."²¹ I flera scener förekom inga projektioner utan endast Skawonius "knappa och antydande scenbyggen", som avtecknade sig "mot ett djupt ogenomträngligt mörker".²²

Scenen var uppdelad i tre plan: en smal förscen och ett trappsteg högre än denna en djupare mellanscen och längst bak en högre uppbyggnad, som fanns på plats under hela föreställningen, men som blev synlig först i Kyrkan. Dekoren placerades genomgående på den mellersta scenen. När skådespelarna befann sig på förscenen kunde de ryckas loss från bakgrunden. Därmed uppstod en pjäs-i-pjäsen-relation, där personerna på scenen som åskådare kunde betrakta det drömartade. "Idén att låta personerna stundom stiga fram i förgrunden för att så att säga komma utanför ramen av den egentliga handlingen var ett av de många lyckade dragen", skriver Georg Skogberg, och Herbert Grevenius har gjort samma iakttagelse: "Ett djärvt och skickligt utnyttjande av förscenen, då figurerna liksom träder ut i salongen utan att man fördenskull förlorar känslan av gränslinjen".²³ Erik Lindorm gillade inte detta pjäs-i-pjäsen-arrangemang: "allrahelst som skådespelarna ibland, alldeles överflödigt, klev över den avskafade rampen".²⁴

Tydligen var scenväxlingarna inte helt intrimmade till premiären, men de tycks efter ett par föreställningar ha löpt helt friktionsfritt. De som var med i eller såg uppsättningen har vittnat om dess tekniska perfektion. Gunnar Ollén minns hur "scenerna växlade som piskrapp".²⁵ Irma Christenson, som spelade Balett-flickan och En jungfru, berättar: "Det hela flöt så fantastiskt, på ett rent kaleidoskopiskt vis. Det hängde ihop med ljussättningen och den förenklade dekoren, som kunde bytas i mörkret".²⁶ Eftersom scenväxlingarna är så viktiga för

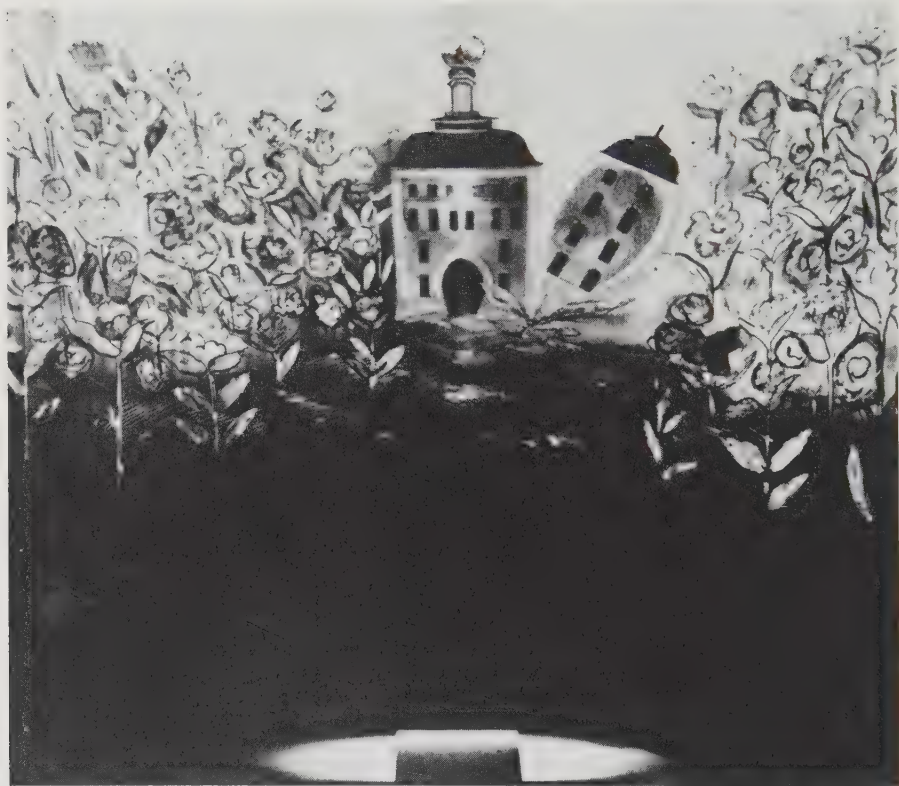


10. Förspelet (1935).

drömstämningen i *Ett drömspel*, kommer stort intresse att ägnas åt dessa i beskrivningen av Molanders uppsättning.

De flesta av Molanders regimanus förvaras under sigill på Kungliga Biblioteket. Ett undantag utgör dock det till *Ett drömspel* 1935, som finns i Dramatens arkiv. Detta kommer att användas i följande framställning — tillsammans med inspicientexemplaret, som ger en mer detaljerad bild av uppsättningens tekniska förlopp. Sufflörexemplaret visar att dramat spelats i sin helhet — med undantag för Kolbärarscenen som strukits.

Uppsättningen börjar med Förspelet. När ridån gått upp syns strax bakom den en fond på vilken målats skifferberg och molnformationer. Indra (Sven Bergvall) och Dottern (Tora Teje) syns inte under hela Förspelet. De står bakom fonden och deras röster hörs bara. Dialogen ackompanjeras av ljudillustrationer i enlighet med texten: glädjerop, skott, kyrkklockor, körsång (från gramofonskivor via högtalare). Anders Österling tyckte att "förspelet med Indras och gudadotterns dialog bakom ridån blev tyvärr verkningslöst" och John Landquist att "förspelets fond med natthimmel och skifferberg slog icke rätt igenom".²⁷



11. Utanför slottet (1935).

Därefter hissas fonden upp i mörker men inför öppen ridå. Det växande slottet projiceras på den svarta projektionsfonden längst bak. Som förlaga till slottet hade man använt sig av ritningar (från Kungl. Byggnadsstyrelsen) av Hästgardeskasernen, som enligt Lamm varit Strindbergs inspirationskälla.²⁸ Det är emellertid inte fråga om någon kopia utan om en mycket fri tolkning av densamma — med en flygel på ena sidan i form av en blomknopp. ”Den första bilden, med flygeln som slagit ut på solsidan, och rosornas festliga överflöd, var rolig och gjord med fantasifull abandon”, skriver John Landquist.²⁹ Längst fram på scenen står Dottern och Glasmästaren i en ljuskägla och betraktar slottet. För övrigt ligger scenen i mörker. Dotterns roll som åskådare görs klar redan från början och därmed skapas förutsättningar för drömstämning.

Omdekorationen till Inne i slottet sker även den i mörker inför öppen ridå. Projektionen försvinner och ett tvådelat väggparti hissas ned. Detta står sedan kvar i de följande två scenerna: Föräldrahemmet och Teaterkorridoren. Till en

början upplyses endast vänster scenhalva, där Officern (Lars Hanson) sitter på en stol och slår sin sabel i ett bord. Föräldrahemmet blir sedan synligt genom att höger scenhalva upplyses. Här finns ett porträtt på väggen, en fåtölj, ett litet sybord och ett skåp med en fyrväppling. Molander placerar alltså redan i denna scen in skåpet med fyrväpplingen, som sedan får stå kvar i de tre följande scenerna: Teaterkorridoren, Advokatbyrån och Kyrkan. Dottern och Officern står till en början som åskådare till scenen mellan Modren och Fadren. Sedan går Officern in i scenen, medan Dottern blir kvar på sin plats.

För belysning av de två scenhalvorna använder sig Molander av två rörliga i salongen placerade strålkastare, som sedan kommer till flitigt bruk i uppsättningen.

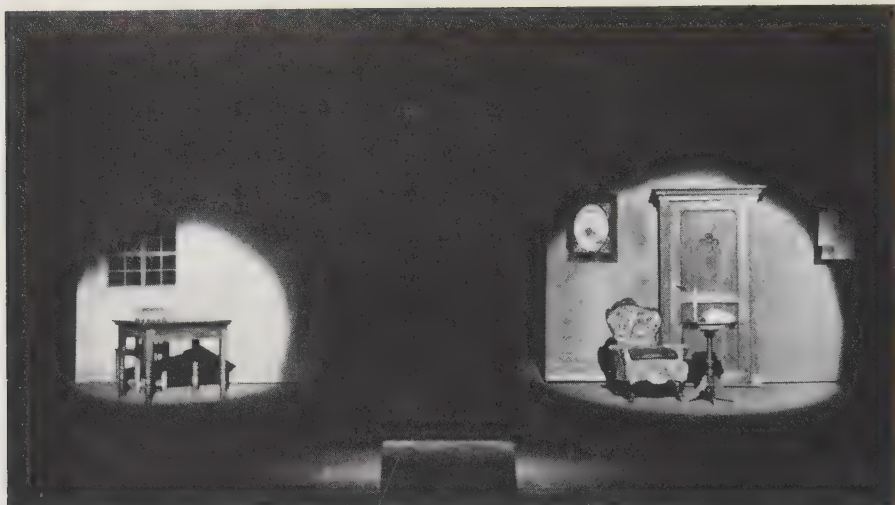
Vid förändring till Teaterkorridoren, som även den sker i mörker inför öppen ridå, står sättstycket och skåpet med fyrväpplingen kvar. Officerns bord och stol får nu göra tjänst som Portvakterskans plats. Fåtöljen och sybordet har tagits bort och porträttet utbytt mot en affischtavla. I öppningen i det tvådelade sättstycket skymtar en fond föreställande ett parti av Kungsträdgården: Molins fontän, Jacobs kyrka och en enorm stormhatt. Till vänster om Portvakterskans bord står en lind. Pianoklink vittnar om balettrepetition. Grevenius summerar: "En förtätd bild av idylliskt 1800-tals-Stockholm kring teaterkorridoren, som med drömlig självklarhet är både inomhus och utomhus på en gång."³⁰ Dottern tar plats på Portvakterskans stol där hon som en åskådare följer det fortsatta spelet.

För växlingen till höstsekvensen utbyts i mörker fonden mot en ny fond med vissnad stormhatt och den grönskande linden mot en avlövad lind — för att inför den sista sekvensen i Teaterkorridoren skiftas tillbaka igen.

För omdekorerings till Advokatbyrån dras ridån för första gången i föreställningen. Sättstycket hissas upp men skåpet med fyrväpplingen, bordet och stolen står kvar. Bakom dessa placeras en tvådelad balustrad. Skåpet är omvärt av stora pappershögar. Linden är utbytt mot en klädhängare. Grevenius beskriver: "Advokatbyrån med dess stelnade grupper av suppikanter hörde också till de bilder, som starkast brände sig fast i minnet."³¹

Förändringen till Kyrkan sker inför öppen ridå i mörker. Pappershögarna och bordet tas bort, men stolen, balustraden och skåpet med fyrväpplingen står kvar. En pelare med en tavla för psalmverser hissas ned. Det höga uppbyggda planet, till vilket en trappa leder upp, blir synligt. Klädhängaren utbyts mot en kandelaber med tända ljus. På fonden projiceras en kyrkointeriör med orgelpipor, valv och ett rosettfönster. Projektionen utgjordes av ett fotografi i svartvitt från Uppsala domkyrka. I denna scenbild låter nu Molander en hel promotionsakt utspelas. Den börjar med att Lordkanslern sätter på sig lagerkransen. Skott dånar. Därefter promoveras fyra personer, däribland Officern. Allt under det att Chopins sorgmarsch spelas.

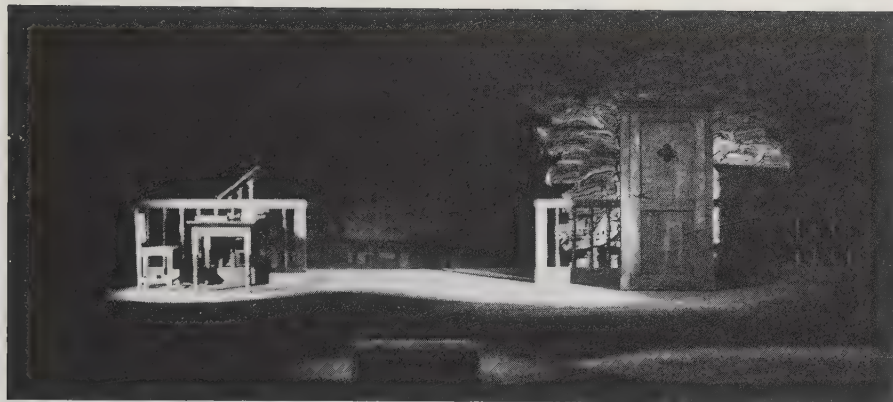
Först när Advokaten (Gabriel Alw) lämnats ensam utan att ha fått lagerkransen, kommer Dottern in och sorgmarschen tonas bort. Vänster strålkastare följer Dottern, medan hon går upp på planet till orgeln, varifrån hon säger de följande



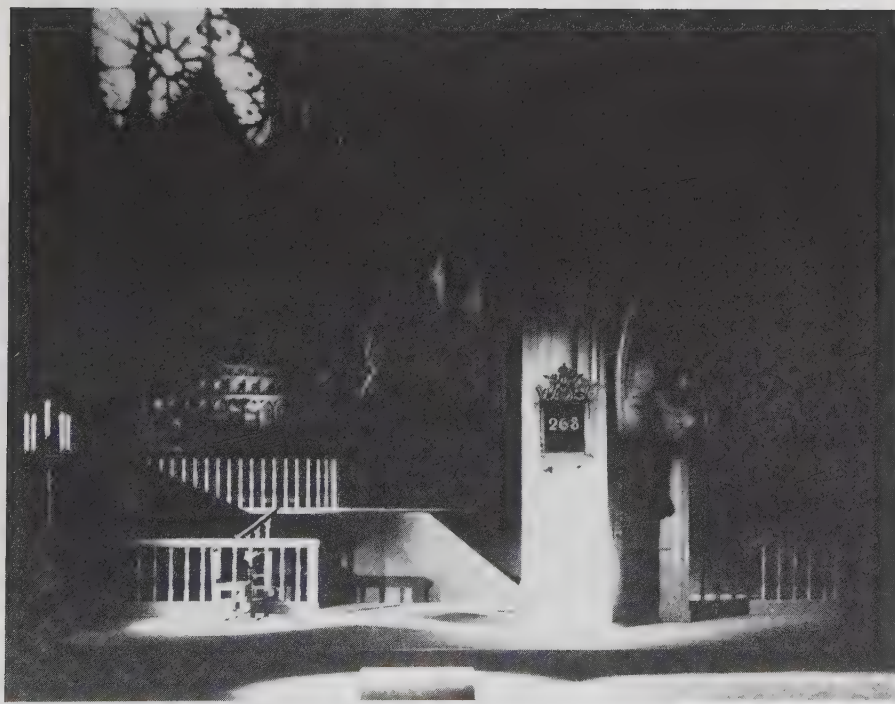
12. Till vänster: Inne i slottet, där Officern sitter och slår sabeln i bordet. Till höger: Föräldrahemmet (1935).



13. Teaterkorridoren (1935).



14. Advokatbyrån (1935).



15. Kyrkan (1935).

replikerna. Höger strålkastare vilar på Advokaten. Sedan går hon ner till honom igen, sätter törnekronan på hans huvud och går därpå åter upp till orgeln medan projektionen av Kyrkan försvinner. Molander skriver i sitt regimanus: ”medan D. går upp, stapplar A. ett steg framåt, så att han kommer framför stolen, sträcker armarna som ett † och sjunker sedan ned på stolen såsom den gisslade Frälsaren.” Men inte nog med detta. I det ögonblick då Advokaten står upprätt, sker (enligt inspicientexemplaret) följande: ”Advokaten sträcker ut höger arm. Tre slag på en skruv på björkstammen 3 ggr. efter varandra med kort uppehåll, därefter vänster arm, så utan tecken nästa tre slag.” Först därefter sätter Advokaten sig på stolen. Inför ögonen på publiken har han förvandlats till en Kristusfigur — men också till en drömfigur i en drömartad situation. (Dottern har satt på honom törnekronan men sedan försvunnit i bakgrunden.)

På recensenterna gjorde scenen i Kyrkan ett mycket starkt intryck. Grevenius talar om ”den spöklika promotionsakten” och tillägger: ”En utomordentligt stark scen. Detta är att fylla ut och dikta vidare i styckets anda.”³² Bo Bergman utvecklar tankegången:

Här har regissören blivit diktare, och här har hans dikt träffat den rätta realistiskt fantastiska stilen. Här är man mitt i drömmen, men den förekommer oss på samma gång verkligare än verkligheten, hemskare, ohyggligare, bittrare, skönare. Det är en förtätad verklighet.³³

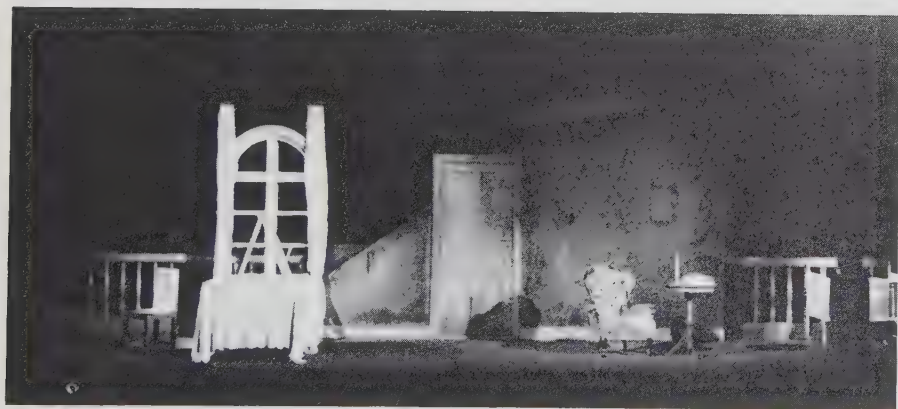
Dottern och Advokaten befinner sig fortfarande i var sin ljuskägla. Sedan Dottern lämnat orgeln och satt sig vid Advokatens fötter, sker bytet till Fingalsgrottan i mörker inför öppen ridå genom att all dekor (utom planet i bakgrunden) försvinner och en ny projektion sätts in. Kyrie tonas bort och ny musik hörs tillsammans med vindmaskinens vinande. Vid orden ”det ljuvaste, som är det bittraste” i slutet av scenen, släcks de båda strålkastarna på Dottern och Advokaten och kort därefter också projektionen av Fingalsgrottan.

Omdekoreringen till Kammaren är ganska omfattande och sker bakom nedfälld ridå. Väggartiet från Föräldrahemmet placeras framför balustraden, som nu kommer på plats igen. Stolen och bordet (nu med duk) liksom fåtöljen och sybordet återkommer på samma platser som tidigare. Officerns föräldrahem och Dotterns hem med Advokaten har alltså vissa likheter. Dessutom förekommer i Kammaren ett stort, högt fönster med stegen framför — avsedd för Kristin. Till höger står en barnsäng och en kamin. I bakgrunden syns klienter som väntar på företrädare. Efter Kammaren dras ridån och det är dags för den första pausen i uppsättningen.

Efter en paus på ca 13 minuter går ridån upp för Skamsund. På scenen finns två mindre vridscener på var sin scenhalva. På den vänstra reser sig en tegelmur med järnlucka, på den högra ett tält med gymnastikredskap. På fonden projiceras Fagervik med villor, flaggor och båtar ”som en vision av svenska villor i grönskan och segel på vattnet”.³⁴ Scenen inleds med skrik, förmedlade via hög-



16. Fingalsgrottan I (1935).



17. Kammaren (1935).

talare från en grammofonskiva. Vid fyra tillfällen passerar ”sjuklingar” över scenen. Inspicientens order till statisterna lyder: ”sjuklingar 3 mtr. mellanrum slinka förbi”.

Omdekoreringen till Fagervik sker bakom nedfällda ridå. De två vridscenerna vrids ett halvt varv och den vänstra visar nu en husgavel och den högra ett societetshus med verandafönstret i olika färger. Byggnaderna är täckta av ett tunt snötäcke — liksom locket på den flygel som står till höger. På fonden projiceras Skamsund, ett sterilt landskap med förtvinade träd, även det i vinterskrud. Dansmusik hörs.

Under fula Edits pianospel tas skolsalen fram genom att den vänstra vridscenen vrids ett halvt varv och visar nu ett rum med skolbänkar och en svart tavla. Efter sitt spel drämmer fula Edit igen flygellocket med en smäll. Det är signalen till att skolscenen kan ta sin början.

Under hela skolscenen står Dottern som en åskådare till en pjäs i pjäsen. I ett brev till Holger Ahlenius efter sin femte uppsättning av *Ett drömspel* 1955 (på Dramaten) skriver Molander:

Plötsligt går ridån — bildligt talat — upp för en ny scen av mänskligt lidande: Den mogne mannens skoldröm och — indirekt — skolhelvetet, som väl inte heller vi, ”moderna människor är alldeles obekanta med. Dottern får som åskådare uppleva en mardröm i mardrömmen livet /———/

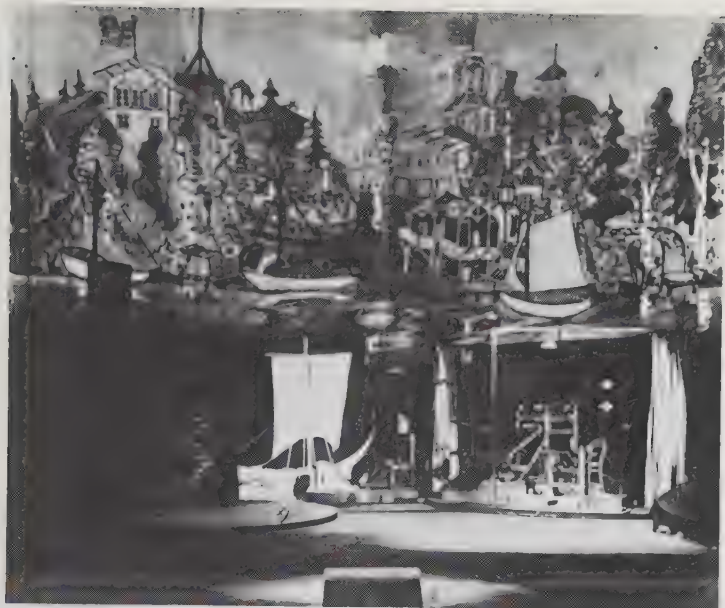
Skoldrömmen är alltså ett skådespel i skådespelet, *uppfört för Dottern*. Berättad av Officeren! /———/ Det är hans mardrömmar som väcker hennes deltagande /———/

När skolscenen är förbi, står Officeren åter vid Dotterns sida och fortsätter demonstrationen av de skenbart lyckligas verkliga tillstånd: Brudparet, Den blinde o.s.v. för att plötsligt dunsta bort i rök, liksom en drömbild* som försvinner för en annan drömsyn* när Advokaten dyker upp och vill återföra Dottern till hem och barn.

*Dotterns, ty det är ju hon som drömmer, d.v.s. upplever drömmen människolivet. Enfaldiga människor tror ju alltså här i landet, att Drömspelet är en natt-dröm istället för en dagdröm.³⁵

Detta gäller visserligen uppsättningen 1955, men samma principer torde ha gällt för uppsättningen 1935, dvs. att skolscenen utformats som en pjäs i pjäsen med Dottern som åskådare. Molander ser skolscenen som Officerens dröm upplevd av Dottern. Officeren befinner sig i en drömartad situation och är på samma plan som den. Han är både drömmare och drömfigur. Scenen bör ha haft ”dubbla” möjligheter till drömmstämning. Vagn Børge, som såg uppsättningen, skriver:

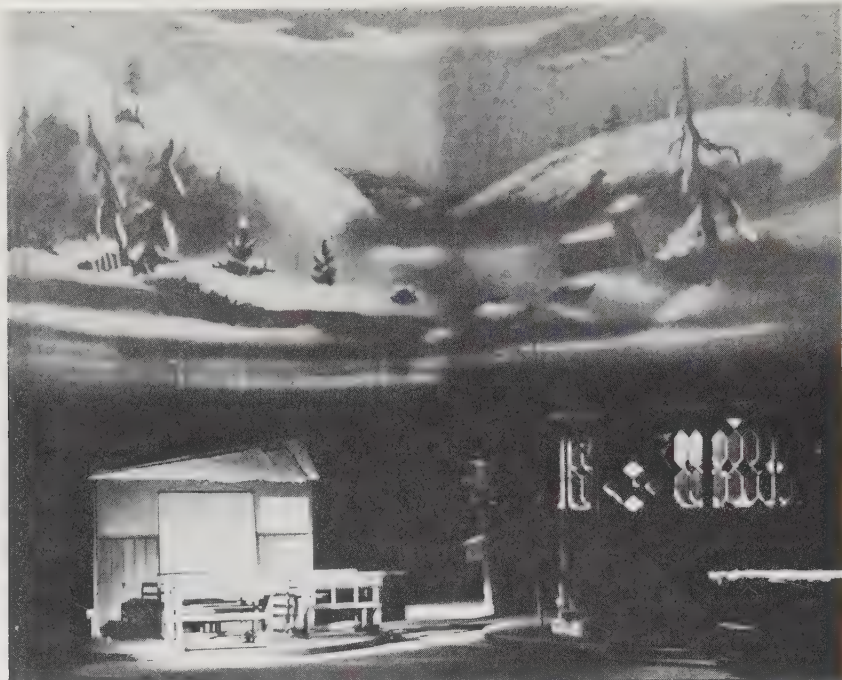
Lars Hanson gav i denne Scene Udtryk for en *Undren*, som kom fra Sjælens allerinderste Dyp... Førbavnelsen blev paa een Gang Uhygge, Angst og rørende Hjælpløshed. Replikkene blev sagt, som kom de fra Søvn-gænger, der søger Klarhed, fordi han er sig halvt bevidst, at han drømmer.³⁶



18. Skamsund (1935). Observera de två vridscenerna.



19. Fagervik (1935).

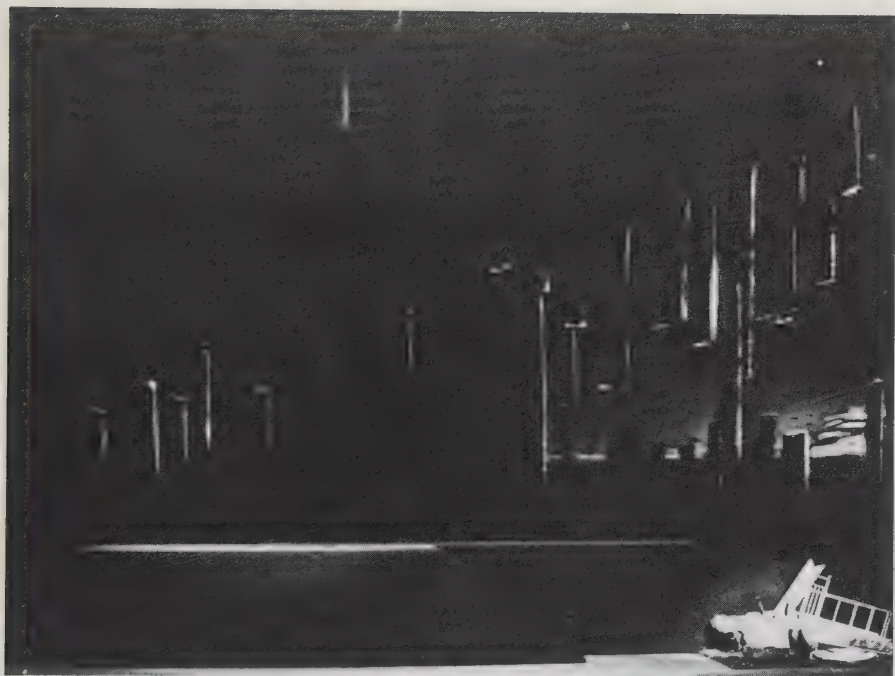


20. Fagervik med skolsalen framvriden (1935).

Av stor vikt är också upplysningen att Molander ser Dottern som den som upplever dramat — drömmen — människolivet och att detta inte är en "natt-dröm" utan en "dagdröm".

Bo Bergman, som berömt uppsättningen för dess "realism", tyckte att Fagervik- och Skamsundsscenerna var "allt för bastanta och skomakarrealistiska" och att "inblicken i det medikomekaniska institutet t.ex. övertygade åskådaren mycket bra om anstaltens samvetsgranna arbete, men en drömmens plåghård fick man inte".³⁷ Herbert Grevenius var av motsatt uppfattning och framhåller speciellt

de fascinerande bilderna från den dystra karantänen Skamsund med det festligt sommargröna Fagervik tvärs över sundet, en av de bästa Grünewaldsingivelserna. Det formligen lyser av liv och hälsa och glädje från andra sidan, och det hugger till i hjärtat som av en oändligt plågsam hågkomst av någon djup och långt avlägsen besvikelse, när sceneriet växlas och Fagervik träder fram översnöat i sommarsolen, med snyftningar interfolierande dansen i societetssalongens lustiga sekelslutsveranda och Skamsund skymtande som ett demoniskt-romantiskt julkort i bakgrunden. Och mot denna smärtfyllda stämningsbotten växte skoldrömmen med officeren på skolbänken bland fnittrande små pojkar fram på det naturligaste.³⁸

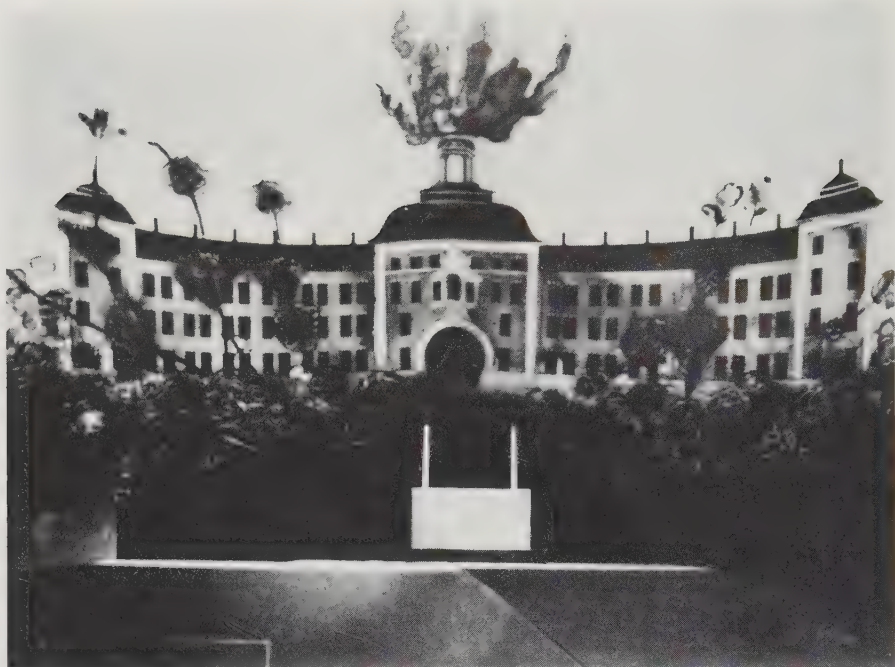


21. Fingalsgrottan II (1935).

Efter en ny paus (även den på ca 13 minuter) går ridån upp för Fingalsgrottan — såsom förra gången åskådliggjord av en projektion på fonden. Till höger nedanför planet ligger några vrakdelar. Dottern och Diktaren (Ivar Kåge) lyfts fram ur mörkret av de två rörliga strålkastarna. Scenen ackompanjeras av musik och vind, som ökar mot slutet. När den korsfäste visar sig gående på vattnet, minskar musik och vind i styrka, samtidigt som ljuset förändras (på vilket sätt meddelar tyvärr varken regi- eller inspicientmanus). När vattnet stiger i grottan, försvinner projektionen, och musik och vind tonar bort. När Diktaren tycker sig se en hed i snö, släcks även de två strålkastarna på honom och Dottern.

Inför öppen ridå men i mörker sker omdekorerings till Teaterkorridoren, som nu hissas ned. Vänster strålkastare lyser på Portvaktarskan, höger på skåpet med fyrväpplingen. När de församlade utropar: "Hon svarar inte!", hissas sättstycet med Teaterkorridoren upp. Det sista samtalet mellan Dottern och Advokaten sker alltså på en tom scen (uppbyggnaden får tänkas ligga i mörker) mot en svart bakgrund. Därefter släcks allt ljus.

"När alla kommit ut och fru Teje bytt tofflor och är på plats" (för att använda inspicientmanusets ord), går ljuset upp för nästa scen: Utanför slottet. En ny projektion av slottet tonar fram: Hästgardeskasernen har växt färdigt. Uppbygg-



22. Utanför slottet II (1935).

naden är nu upplyst och här finns ett altare med två ljus. Höger strålkastare lyser på Dottern, vänster på Diktaren. Under defilén, då de medverkande lägger sina attribut på altaret, står Dottern vid altaret. Chopins sorgmarsch spelas precis som i promotionsscenen. Molander låter nästan alla som medverkat i föreställningen defilerä förbi och anmärker: "De talar alla till Dottern." Enligt inspicientmanuset är de i tur och ordning: "Portvakterskan, Sångerskan, Officern, Sufflören, Affischören, Balettflickan, Glasmästaren, Klient, Advokaten, Aida-flicka, Karantänmästaren, Lina, Han, Victoria, Edit, Den blinde, Don Juan, Hon, Vännen, Dekanus för Teologiska fakulteten". (Av någon anledning utesluter Molander Kristin.) Under defilén står Diktaren nere på scenen och iakttar det hela som åskådare till en pjäs i pjäsen.

När alla defilerat förbi, är Dottern och Diktaren ensamma kvar på scenen, hon på uppbygghaden, han därnere. Musik hörs: "I call Thee Jesus". Mot slutet av Dotterns slutmonolog tänds röd horisontbelysning (= slottet börjar brinna). När Dottern yttrar sitt och dramas sista ord: "Farväl!", försvinner slottsprojektionerna och horisonten tonar över i blått. "I den flammande rymden försvann Indras dotter efter sin jordiska eskapad", skriver Bo Bergman.³⁹

Diktaren är nu ensam kvar på scenen. På altaret reser sig ett kors med inskrip-



23. Slutscenen i Ett drömspel (1935).

tionen: "Ave crux spes unica". På fonden projiceras ett fotocollage i svartvitt av människoansikten i olika storlekar. Enligt Molander visar slutet "diktaren ensam med människorna för att när Dottern lämnat honom föra hennes ord vidare till dem och vara de olyckliga en tröstare med hennes visdom".⁴⁰ Herbert Grevenius har en snarlik formulering: "Och när slottet försvinner, står fonden full av oroliga människoansikten, och diktaren dröjer ensam kvar på scenen som deras talesman."⁴¹ Diktaren står således som en åskådare till en pjäs i pjäsen ända tills ridån definitivt går ner för uppsättningen.

Indras dotter spelades av Tora Teje. Hon var iklädd svart, lång klänning och hennes karaktär av gudadotter hade understrukits. "Behöver man säga att Tora Teje med sin mörka, klangfulla stämma och sin ståtliga gestalt verkligen lyckades ge illusion av gudom", skriver Grevenius och enligt Österling hade hon "lagt om sin stämma till bevakande mildhet" varigenom rollen fick en "rofylld, melankolisk sanning".⁴² Genom Tejes uppläggning av rollen blev Dottern mestadels en åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäsen och därigenom skapades förutsättningar för drömsättning. Denna rolltolkning tycks hon ha kunnat



24. Kammaren (1935). Advokaten — Gabriel Alw, Officern — Lars Hanson, Indras dotter — Tora Teje.

kombinera med rollen av inblandad och plågad människa i scenen i Kammaren. Bo Bergman skriver:

Så gled gudinnan lämpligt över i Agnes arma jordevillkor, och den praktfulla stämman som ropade till himlen om människobarnens kval, som blev en vind i vindarnas melodiska versklagan, som fylldes av medkänslans bröstklang, den snyftade halvt förkvävd i det fattiga hemmets olyckor.⁴³

Den mest betydande skådespelarinsatsen gjordes emellertid av Lars Hanson som Officern. I radioprogrammet "Minns ni *Ett drömspel*?" säger Herbert Grevenius: "Det var brottningen mellan Molander och Lars Hanson som ledde fram till så överraskande nya effekter", och Stig Torsslow tillägger: "Lars Hansons diskussioner hade mycket att göra för framgången." Lars Hanson utformade sin Officer både som en drömfigur och en som upplever tillvaron som en dröm. Nils Beyer skriver: "Den ende, som verkligen gav full illusion av drömspel, och vars prestation förtjänar odelat beröm, var Lars Hanson som Officern. Hans världsfrämmande tonfall och drömmande blick kunde inte varit bättre."⁴⁴ Agne Beijer fortsätter:

Hela ansiktet lyste av en barnslig godhet, en omisstänksam öppenhet, som i all sin tokiga sinnesfrånvaro var helt oemotståndlig. Hans ridderliga blonda svenske löjtnantsuppenbarelse hade något gosseaktigt över sig som gjorde det helt naturligt för oss att plötsligt återfinna honom på skolbänken.⁴⁵

Uppsättningen gästade Köpenhamn den 1 maj 1936. Vid detta tillfälle gjorde Fredrik Schyberg en fin beskrivning av Lars Hansons prestation:

Han beaandede denne Rolle paa en Maade, der som den eneste af de Medvirken-
de hævede ham op i lige Plan med Digteren og Instruktøren. Hans Gang og Hold-
ning, en Drømmens, Smertens og Ulykkens Marionet, hans Ansigt stivnet i en
uforglemmelig Blanding af Opstemthed og bedrøvet Forundring, endelig Scenen,
hvor Officeren pludselig sidder paa Skolebænken igen og skal tyre de glemte gamle
Lektier og Tabeller. Lars Hanson formede dette ironiske, beske Optrin som en vir-
kelig uafstyrelig Angstdrøm — en Drøm, de fleste af os kender, og nu pludselig
genkendte i en Skuspillers geniale Udformning af den.⁴⁶

Till Damaskus I på Dramaten 1937

I en intervju i Stockholms-Tidningen dagen före premiären på *Till Damaskus I* på Dramaten 1937 meddelar Olof Molander att man måste "besluta sig för en linje och resolut följa den alltigenom". Denna linje innebär — liksom i *Ett drömspel* — "det självbiografiska och det religiösa motivet". Dramat handlar enligt regissören om "den egendomligt motvilliga, beska och bittra första omvändelseperioden hos Strindberg", vilket innebär att "Den okände i dramat är alltså i viss mån Strindberg själv".⁴⁷ Sålunda fick Lars Hanson i huvudrollen bära "lätt antydd men förbluffande suggestiv Strindbergsmask", så diskret att den kunde karakteriseras som "symboliskt träffande".⁴⁸ Men även dåren Caesar fick bära författarens drag, dock förstörade och groteskt förvridna.⁴⁹

Liksom i *Ett drömspel* delar Molander upp scenen i en smal förscen och ett trappsteg högre än denna den egentliga scenen. Förscenen, som försetts med ett gatstensliknande mönster, används denna gång troligen inte för spel utan är bara avsedd att skapa avstånd till huvudscenen (liksom vid urpremiären 1900). Till vänster långt fram står en kulisss med ingången till en kyrka, till höger på samma vis en husvägg med en stupränna. Dessa kulisser står kvar under hela föreställningen och bildar sålunda ett extra proscenium (precis som valvbågen 1900). Det är bara Bo Bergman som sett bibehållandet av "kyrkoportalen som stående vänsterkulisss" som "ett handlingens religiösa akompanjemang".⁵⁰ Ingen omnämner dock husväggen med stuprännan, varför man får anta att arrangemanget inte verkat särskilt iögonfallande eller betydelsebärande.

Molanders regimanus till *Till Damaskus I* är ännu inte tillgängligt för forskningen, varför vi här får nöja oss med recensioner och fotografier för att få en bild av uppsättningen. Det var flera recensenter som berömde den för dess drömstämmning. "Över huvud taget hade man nog lyckats allra bäst med de —



25. Scenen med De brunklädda begravningsgästerna (1937). Den Okände — Lars Hanson.

även dramatiskt starkaste — partier, där denna drömkänsla var mest utpräglad", skriver Sten Selander.⁵¹

Molander hade aldrig förlorat "den bisarra drömkonturen, den nästan överkliga dagern" och dekorationerna "var mästerverk, som imponerade med sin rätta spökmystik och den strama enkelhet, som Strindberg själv förordade som ram till sina verk".⁵²

Molander och hans scenograf Skawonius har gått ett steg längre i realism i jämförelse med uppsättningen av *Ett drömspel*. Herbert Grevenius skriver:

Molander har format en klar och nykter föreställning i sobra realistiska scenbilder, som ibland få väldig resning och vidd genom projektioner på rundhorisonten /— — —/ Men det fantastiska elementet får aldrig tränga sig fram och dra uppmärksamheten från huvudfigurens oavslutliga replikdueller.⁵³

Neander-Nilsson tyckte emellertid att man gått för långt i denna realism:

Scenbilderna hade på något sätt en smula för skarpa konturer. Eller med andra ord: de voro för naturalistiska och underströko därmed icke tillräckligt — på ett par undantag när — den känsla av själslig klärobskyr, i vilket dramat hela tiden rör sig.⁵⁴



26. Scenen med De brunklädda begravningsgästerna (1937). Den Okände — Lars Hanson.

Nu hade det aldrig varit Molanders mening att låta hela dramat framstå som en dröm (lika litet som *Ett drömspel*) utan att växla mellan realistiska scener och drömspelsscener mot en bakgrund, som kunde låna sig till båda.

Tydligen hade Molander och Skawonius redan i föreställningens början lyckats skapa en viss drömsämning med ikoniska medel, vilket två recensenter intygar. "Spöksämningen fanns redan från det ögonblick ridån gick upp över gathörnet med dess döda hus, med dess gotiska portal och dess svarta gränd, där all världens olyckor tycktes stå på lur", menade Nils Beyer och Sten Selander skrev: "Redan den första scenbildens blandning av franskt och svenskt var ett utmärkt grepp, som gav den rätta, halvt överkliga drömsämningen".⁵⁵

Men Molander är medveten om att detta ikoniska grepp inte är verksamt igenom en hel föreställning och att drömsämningen i *Till Damaskus I* i högsta grad är beroende på hur den allt dominerande huvudrollen utförs. Nu hade Lars Hanson större möjlighet än i *Ett drömspel* att påverka uppsättningens helhet. Och han gjorde Den Okände till en "rigtig" människa — inte till någon drömfigur som han delvis varit i den tidigare uppsättningen. Därmed kunde han framstå

som en åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäsen, vilket skapade förutsättningar för dröstmämning.

På fotografierna från scenen med De brunklädda begravningsgästerna kan man se hur Lars Hanson som Den Okände befinner sig i en drömartad situation men inte är en del av denna. På ett foto tar han sig åt hjärtat och stirrar rakt framför sig utan att se åt De brunklädda — som om han betvivlade sina sinnens vittnesbörd. Därmed skapas två fiktionsplan: Den Okändes och De brunkläddas. De senare framstår som figurer i en pjäs i pjäsen med Den Okände som åskådare.

Molander och Hanson har velat skildra Den Okändes omvärld ibland som en objektiv verklighet, ibland som delvis hans subjektiva upplevelse av den. Scenen Hos Läkaren avvek något från den realistiska linjen. Grevenius beskrev läkarbostaden som en "skräckveranda med olikfärgade glasrutor" och tyckte att "där krullade styckets klara och nyktra linje plötsligt till sig". Han ifrågasatte också Rune Carlstens tolkning av Läkaren: "Varför skulle han se ut som en psykoanalytiker i Kairo? Eller skulle det med anledning av dagen föreställa en mycket orakad P.B. i röd fez? Gubben var tillkrånglad och scenen var tillkrånglad."⁵⁶ Sten Selander trodde att Rune Carlstens "bleka, rödögda mask" hämtats "från Ernst Josephsons fascinerande porträtt av sin frände, Ludvig, regissören".⁵⁷

Scenen Vid havet framställdes av några rottingmöbler på en för övrigt tom scen mot en projektion av "en oändlig blånande himmel".⁵⁸ "Rundhorisonten gav loutinerna — rymden över havslandskapet, uppsättningens skönaste nummer", skriver Bo Bergman.⁵⁹ Det var "rymd och vidd under det ljusa, lätta molnet på blå sommarhimmel vid havet", tycker Aftonbladets recensent, och Erik Lindorm skriver om Lars Hansons spel i denna scen: "En höjdpunkt blev naturligtvis Den Okändes utbrott mot Gud, när han tar av sig i skjortärmarna för ett nappatag. Allt det okynligt barnsliga, det glupskt egoistiska fick han fram på ett försonande vis."⁶⁰

I Asylscenen placerar Molander "liknelserna" vid ett långbord i bakgrunden till höger och Den Okände vid ett mindre bord snett framför dem till vänster. "Liknelserna" är belysta med grönt ljus.

Ifråga om belysningseffekter fäste man sig speciellt vid den giftigt ärggröna dager som spreds över scenen på asylen, då den sinnessjuka och feberfantiserande ser alla offren för hans verkliga eller förmenta oförrätter bänkade vid ett bord, sörplande fattigmansvälling. Prägeln av överklighet, av dröm, som på detta sätt framtrollades, var ett lyckat grepp.⁶¹

Lars Hanson placerades med ryggen mot "liknelserna". På ett fotografi kan man se honom med uppspärade ögon lyssna till Deutronomions förbannelse, som om han inte visste om det hela var en hallucination eller inte. Sten Selander skriver att scenen "blev mycket suggestiv tack vare både drömgestaltarnas gruppering och det väldiga, skymtande kyrkvalvet i bakgrunden".⁶² Genom Lars Hansons placering och spel kom Den Okände att befinna sig i en drömartad si-



27. Asylscenen (1935). Abedissan — Frida Winnerstrand, Confessorn — Georg Blic-kingberg, Den Okände — Lars Hanson. I bakgrunden till höger "liknelserna".

tuation men inte på samma plan som "liknelserna", vilka framstod som figurer i en pjäs i pjäsen med Den Okände som skräckslagen åskådare.

I andra avdelningen var scenen i Köket särskilt suggestiv. "Sammandrabbningen i köket med den spökligt fladdrande tvätten blev en av kvällens intensi-vaste scener", skriver Grevenius och Laurin deklarerar: "Det största intrycket fick jag av Den Okändes ångest bland den för draget flaxande, på klädstreck upphängda tvätten".⁶³

Både Landsvägen II och Havet II låter Molander utspelas i snö och vinter. Det blir en effektfull kontrast till de oförändrade, avslutande scenerna: Hos Läkaren II och Gathörnet II. Grevenius kommenterar:

Det ger en utomordentlig scenisk accentuering, får det att blåsa mot en som en isig fläkt av ensamhet och bottenkyla och låter kyrkans rosettfönster framträda med en kontrasterande djup och varm glans, när ljuset slutligen dör bort och ridån faller över gathörnets nu nästan vänliga söndagseftermiddagstristess.⁶⁴

Den Okände blev en av Lars Hansons allra största skapelser. Neander-Nilsson hade "i de stirrande ögonen och den sönderbrutna, skälvande rösten"

sett Den Okändes ”ständiga svävande balansgång mellan sinnevärldens realiteter och själens inre vanvettsdrift”.⁶⁵ Nils Beyer saknade emellertid ”titanen”,⁶⁶ medan andra prisade det dämpade och självutplånande i Lars Hansons tolkning. Agne Beijer skriver:

en typisk intellektuell från sekelskiftet, med förstörda nerver och en släng av litterär övermänniskohybris, men icke någon himlastormande titan och ännu mindre någon egocentrisk kverulant med genilater. Och hur än pinan ansatte honom under dramats gång och hans inbillningar jagade honom pressades han aldrig ned till det neurasteniska planet. Lars Hanson lyckades göra rollen inte endast alltigenom mänskligt sann utan också mänskligt vacker. Han lämnade Strindberg ur räkningen och lät rollen leva sitt eget liv. /— — —/ Man hade ett intryck av en personlig identitet med rollen som faktiskt undandrar sig analys, ehuru hela rollutformningen utan ringaste tvivel just var produkten av en analys som sannerligen icke i sin art varit mindre penetrerande och mindre sanningskär än den litteraturkritiska forskningens.⁶⁷

Aftonbladets recensent summerar: ”Det var som om skådespelaren glömt sig själv, lyft hammaren och mejslat ut sitt namn, från det Pästums tempel, som han rest, en mogen konstnärs mogna verk.”⁶⁸ Och Sten Selander har kommit fram till att Lars Hanson

lät hela sitt oändligt nakna ansikte uttrycka vad som på något sätt döljer sig innerst i rollen — en liten vettskrämd och hjälplös pojke med dåligt samvete, som ändå inte riktigt kan förstå varför han ska pryglas så grymt av ödet.⁶⁹

Lars Hanson har i en intervju med Margit Siwertz givit en fascinerande skildring av sitt arbete med rollen:

Vägen till Damaskus kan man inte gå med friska nerver och vältränade spänstiga steg. Man måste snarare vara som en trasa med nerverna på spänn. Och är man inte det, så blir man det under arbetets gång. Rollen i både första och andra delen tvingar sig på en, på scenen, på gatan, i hemmet. Först när man har alla taggarna ut, förstår man replikerna. Men det var en svår vandring, att komma därhän. Det är väl den roll, som tvingade mig att satsa mest av mig själv, både till kropp och själ. Den Okände är ju inte normal. Följaktligen får man inte vara normal själv, när man tolkar den rollen. Bildligt talat bör man vara utvakad och rödsprängd i ögonen för att kunna tränga in i detta gåtfulla psyke. Sådan börjar Den Okände sin vandring Till Damaskus. Det finns faktiskt roller där man måste vara lite förstörd för att rätt förstå dem. Man måste smärtsamt tränga sig in i rollens psyke, ty det är först när man tycker sig ha upplevt hans lidande, som man möjligen kan ge replikerna den rätta färgen.⁷⁰

Lars Hanson gjorde Den Okände till en ”riktig” människa (inte någon drömfigur), en på sina sinnen tvivlande åskådare till en rad drömartade situationer (skickligt utformade av Molander och Skawonius), varvid grunden till en stark drömmästämning hade lagts.



28. Asylscenen (1937). Den Okände — Lars Hanson, Confessorn — Georg Blickingberg. I bakgrunden "liknelserna".

Margareta Ekström spelade Damen "mjukt och vackert, genomstrålad av kvinnlig värme".⁷¹ Hilda Borgström gjorde "en originell och avdämpad variant av modern", men Sten Selander tyckte att "hon fick inte tillräckligt fram den hätska elakheten".⁷² Gabriel Alw som Tiggaren var däremot "en sarkastisk och överlägsen figur i all sin förkomna trasighet" med "något av frätande syra".⁷³ Bifigurerna hade "skapats till staffageartade men levande marionetter" och Bo Bergman rapporterar att "de röra sig som marionetter".⁷⁴

Spöksonaten på Dramaten 1942

Olof Molander blev chef för Dramaten 1935 och inledde sin serie epokbildande Strindbergsuppsättningar med *Ett drömspel*, som följdes av *Till Damaskus I* 1937. Han fortsatte på hösten samma år med *Folkungasagan*, som också den blev en stor framgång, för att efter tre år som chef få avsked från Dramaten till följd av mindre hedervärda intriger, vilka det faller utanför denna framställning att gå in på. Sedan Pauline Brunius blivit chef inledde hon genast förhandlingar med Molander för att få honom som regissör till teatern.⁷⁵ Redan då diskuterades en uppsättning av *Spöksonaten*, men först hösten 1942 kunde en sådan bli verklighet — nästan på dagen sju år efter den remarkabla premiären på *Ett drömspel*. Under tiden hade Molander hunnit sätta upp *Kronbruden* på Svenska teatern i Helsingfors 1938 och *Ett drömspel* på Det Konglige i Köpenhamn 1940.

Premiären på *Spöksonaten* blev även den uppseendeväckande. Recensenterna tog tillfället i akt att markera den orättvisa behandling som Molander hade utsatts för och förklarade att uppsättningen skulle gå till teaterhistorien. Till hyllningarna bidrog också vetenskapen om att regissören två dagar senare skulle fylla 50 år och han hade övertalats av teaterchefen att gå in på scenen och motta applåder. Fru Brunius höll tal och kallade Molander "vår störste teaterman". Bifallet steg till ovationer med stampningar och bravorop, vilket måste varit ganska ovanligt på Dramaten vid denna tid. Längst fram stod Anders de Wahl och applåderade. Men minnet av föreställningen försvann inte i festyran. Därom tar recensionerna sitt tydliga språk.

I programbladet till *Spöksonaten* förekommer en lång artikel av Molander, som visar att han inför uppsättningen gjort grundliga studier i Strindbergs biografi (framför allt i boken *Ensam*) och i handskriftssamlingen på Kungliga Biblioteket. Han har funnit att dramat är fullt av "verklighetsmaterial" och detta vill han nu överflytta till scenen. Därmed gör Molander en av de fräckaste kupper som vår teaterhistoria känner genom att på scenen placera en nära nog exakt kopia av Karlaplan 10 — alltså det hus som Strindberg bodde i när dramat skrevs. (Strindberg hade sin ingång från Karlavägen 40 — sedermera 80, innan huset revs 1969.) För att förstå vilken chockartad effekt detta måste ha haft, måste man veta att den publik som fyllde Dramatens salong var det borgerskap, som om inte precis bodde på Östermalm ändå var hemma i dessa kvarter. Att helt plötsligt få se ett av "sina" hus på en teaterscen måste hos åskådarna ha framkallat en egendomlig känsla — samtidigt som de måste känt sig direkt inblandade och utpekade. Det var en uppsättning som visste vilken publik den vände sig till och som utnyttjade detta förhållande. Scenen blev en spegelbild av salongen. Sigfrid Siwertz skriver i *Vecko-Journalen*:

Redan första aktens tegelröda östermalmsfasad hälsades med ett beundrande sus från salongen. Man såg den med en kuriös blandning av glatt igenkännande och krypande oroskänsla. Minutiös realism och ändå en egendomlig, fatal drömstämmning.⁷⁶



29. "Röda huset", Karlaplan 10 vid den tid då Strindberg bodde där.

Att Molander själv bodde i Karlaplan 6 försämrade ju inte saken.

I en hyllningsartikel med anledning av Molanders 50-årsdag pekar Nils Beyer några dagar före premiären på regissörens samtidsmedvetenhet:

Mer än de flesta har han sinne för att teatern måste vara aktuell — inte precis i journalistisk bemärkelse, men i den meningen att det behandlade ämnet har resonans hos publiken vid den tidpunkt, då dramat uppföres. "Att agera", skrev han en gång i en liten studie över Harriet Bosse, "är icke blott att kläda av sig själv utan att därmed kläda av samtiden."⁷⁷

Liksom i sina tidigare Strindbergsuppsättningar hade Molander valt en realistisk stil. Han "har sökt framhäva den realism som trots allt finns i fantasterierna. Scenbilderna äro realistiska, spelsättet likaså, i den mån det nu går", skriver Karl Fernström.⁷⁸ Därmed hade han avlägsnat sig långt från Reinhardts skräck- och spökeffekter. Nils Beyer skriver:

Han hade inte som Reinhardt för tjugofem år sen lagt an på förskräckliga och hårresande effekter, utan låtit föreställningen få något av drömmens dämpade ton. Hemskheten ströks inte under, utan låg i den enkla självklarhet, med vilken de på en gång groteska och narraktiga händelserna utspelade sig.⁷⁹

Därtill kom en nästan överdriven skärpa i vissa detaljer. Georg Svensson skriver att "iscensättningen har sin styrka framför allt i exaktheten, i den klara, precisa

detaljen”⁸⁰ Herbert Grevenius var inte helt överens med den realistiska linje som Molander valt och menade att den inte är ”den enda sanna lösningen men den gör rent hus med det taskspeleri som länge florerade i Strindbergsmystik”⁸¹

Naturligtvis väckte tilltaget att placera en kopia av Karlaplanshuset på scenen stor uppmärksamhet. Själva husfasaden, som täckte hela fonden, hade utformats med enorm detaljrikedom och skärpa. Varenda tegelsten verkade sitta på plats. Ändå ansluter sig scenbilden exakt till Strindbergs anvisningar: ingångsporten något till vänster, Runda salongen till höger, ovanför den balkong med flaggstång; på själva scenen en affischpelare till vänster och till höger en gatufontän samt en telefonkiosk — den senare ett tillägg av Molander. I sin fotografiska skärpa och lokala välbekänthet tycks huset ha framstått som drömartat:

en magnifik kopia av Skawonius, där teglet lyser rött. Det är en scenbild som man skall minnas. Rena färgfotografen, kan det tyckas först, men där finns en lätt överexponering som snart träder fram med drömlig tydlighet i färg och kontur. Och så söndagsstillheten i den skarpa solen.⁸²

Dekoren hade också på ett fullkomligt mästerligt sätt fått fram denna stämning av drömmens kusliga klarhetsprägel. Makalöst var det röda tegelhuset, som i all sin geniala banalitet blev en av de egendomligaste syner man sett på en teater, på en gång så verkligt och så överkligt — och liksom levande sitt eget liv, ett underligt pantoikonliknande liv i dygnets skiftande belysningar och under ljudet av hästramp, klockklang och åskväder.⁸³

Mot denna bakgrund sätter Molander in de olika personerna. Den mörka damen står i trappuppgången som på en inre scen, belyst av ett grönt ljus, fullkomligt blick stilla. Hon har hårt, syndfullt målade läppar, är helt klädd i svart men har en illröd underkjol, som tydligt syns i ett sprund mitt fram. Den mörka damens orörlighet och drömkraftighet har etsat sig fast ordentligt hos recensenterna. ”I den påtagliga verkligheten förde den mörka damens stumma, orörliga gestalt in ett drag av fantastisk överklighet”, skriver Sten Selander och Erik Wettergren menar att ”hon är den första antydning om drömmen, det första anslaget i sonaten, skriven om spöken”⁸⁴ Och Georg Svensson tillägger:

Vackert och välbekant alltsammans tills att man upptäcker den svarta damen som står orörlig inne i vestibulen, ditsatt som ett överklighetens förtecken, en diskret fingervisning att denna klarhet med vilken vi se allting på scenen inte är verklighetens utan drömmens och diktens.⁸⁵

Efterhand fyller Molander bilden med liv. P.G. Peterson berättar:

Portvaktssfrun polerar mässingen, sängkläder vädras på balkongen, översten paraderar i fönstret och stackars gubben sitter i rullstol på trottoarn. Så börjar akten. Rullgardiner åker upp, människor skymtar i rummen, går förbi på gatan. /—/ Så stiger spökstämningen upp ur själva solskenet. Mjölkflickan som är död och som är gubbens onda samvete ger studenten att dricka vid pumpen.⁸⁶



30. Utanför huset i Spöksnaton (1942).

Molander är även nu medveten om att denna med ikoniska medel frammanade drömsämning inte kan vara hur länge som helst, om inte en åskådare förs in på scenen. Han nöjer sig inte med en utan låter Gubben Hummel bli presentatör och Studenten hans förvånade åhörare. Lars Hanson gör inte Gubben till någon drömfigur utan skiljer honom från de övriga personerna genom att göra honom till en "riktig" människa — visserligen farlig men även med goda sidor. Sten Selander skriver: "Ur denna underligt överkliga verklighet, där människor och spöksyner rör sig i samma marionettartade tystnad, reste sig Lars Hansons Hummel som det enda levande och verksamma."⁸⁷ Nils Beyer lägger ut texten:

Det mest överraskande /— — —/ var, att Lars Hanson spelade Hummel, blodsugaren, vanligen uppfattad som fan själv, man kanske inte bör säga sympatiskt — men så vänligt som denne gubbe över huvud taget kan spelas. Det fanns inte bara slughet utan också välvilja i detta uttrycksfulla gammalmansansikte. De försonande drag, som han äger, känslan för ungdomen och den visa insikten, att människorna inte kan dömas, eftersom det är livet självt som förstört dem, hade hämtats fram och fått ge ett slags filosofisk mildhet åt figuren.⁸⁸

Lars Hanson har gjort sig känd som en maskeringskonstens mästare och denna hans sida förnekade sig inte heller denna gång:

Redan masken är ett fynd med det inifrån vissnade ansiktet, där den lurande och flackande blicken, när det så behövs, gömmer sig bakom ögonlockens gardiner, och med munnen som klipper likt en sax eller dras upp till ett leende, fullt av falsk bonhomie. Det är med detta leende och med rösten som är inställsam och auktoritativ på samma gång som han snärjer Studenten, det sökta söndagsbarnet, för att som en vampyr suga hans ungdom och förgifta hans tro.⁸⁹

Studenten i Frank Sundströms gestaltning karakteriseras som "den enda normala i sällskapet".⁹⁰ Genom Gubbens och Studentens "mänskliga" utformning framstod de övriga personerna som drömartade figurer i en pjäs i pjäsen med Gubben och Studenten som presentatör och åskådare. Därmed förelåg alla förutsättningar för drömsättning i första akten.

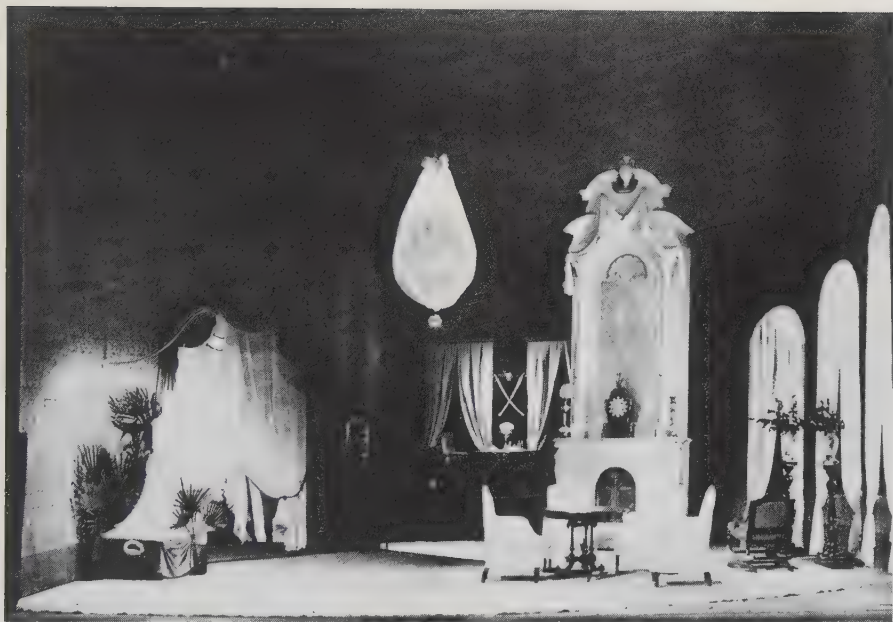
I andra akten har Molander och Skawonius skapat en påfallande "öppen" interiör av Runda salongen. Fritt i rummet står en hög kakelugn — något till höger om mitten. Till höger i bakgrunden syns Överstens rum med skrivbord och stol — något upphöjt liksom fritt svävande utan dörrar eller väggar. På höger vägg är tre stora fönster. Till vänster finns en något konkvav vägg med tapetdörr, marmorstaty och en stor öppning genom vilken man tydligt ser in i Hyacintrummet. Framför kakelugnen är ett runt bord och fyra stolar. Även denna scenbild skapar förväntan. P.G. Peterson skriver:

Andra aktens scenbild är ett fantastiskt mästestycke. Hela överstens våning ligger öppen och presenterar sig för åskådaren när lyset tänds i rum efter rum. Interiören är skön på ett förfärande sätt, den bebådar något gräsligt som måste komma att utspelas där mellan den jättelika kakelugnen i vitt och den stora marmorstatyn av husets själssjuka fru som sitter bakom sin garderobsdörr i någon oändlig väntan. Allting i detta rum väntar, översten vid sitt skrivbord längst bort, dottern vid sin bok längst in, mumien bakom garderobsdörren, betjänten som går och pladdrar medan han sakta rör sin dammvippa.⁹¹

Det är i denna miljö som Lars Hansons Hummel gör sin entré. När han "flaxade fram på sina kryckor som en svart asgam, var man hjälplöst förlorad i en skräckvärld där ingenting var omöjligt eller orimligt".⁹² Men han hade också tagit fram rädslan och osäkerheten hos Gubben. Strindberg har en scenanvisning, då gubben lämnats ensam, som lyder: "Han strövar i rummet och fingrar på saker; ordnar sin peruk framför spegeln; återvänder till statyn." Av denna lilla anvisning har Lars Hanson och Molander gjort en hel scen, där Gubben får avslöja sin inre osäkerhet bakom den hårda fasaden. "Då han lämnats ensam där, hade man med ens den mäktige direktören avklädd i all sin uppblåsta hjälplöshet", skriver Oscar Rydqvist.⁹³

Det finns en rad fina beskrivningar av Lars Hansons tolkning av Gubben, där just det mänskliga i figuren betonas:

Inne i överstens salong var han ohygglig när han flaxade omkring och hans kropp växte och skuggan av hans kryckor förlängdes när han klädde av översten hans ära



31. Runda salongen (1942).

och hans glädje. Men när han själv blev avslöjad sjönk han ihop som en sprucken ballong och det var bara ett krälände odjur som kröp in till det väntande repet i garderoben. Det fanns inget stort eller mäktigt över denna onda gubbe men han blev ett med vad man kände var meningen med pjäsen.⁹⁴

Han blev själv ett offer för sin egen ondska i andra aktens fantastiska och grymma "avklädningsscen". Den gamle tjuvgubben förvandlades till en tragisk gestalt, och gripande blev till slut hans ömkliga ändalykt, då han halvt förlamad och krossad släpar sig in i garderoben för att inta mumiens plats.⁹⁵

Märta Ekström som Mumien bjöd Lars Hanson ett starkt motspel. Hon hade i mask, klädsel, röst och plastik format en papegojliknande varelse. Desto större blev verkan av hennes förvandling, då hon helt plötsligt blir en riktig människa — full av lugn, förnuft och medlidande. Recensenterna har fäst sig just vid denna förvandling:

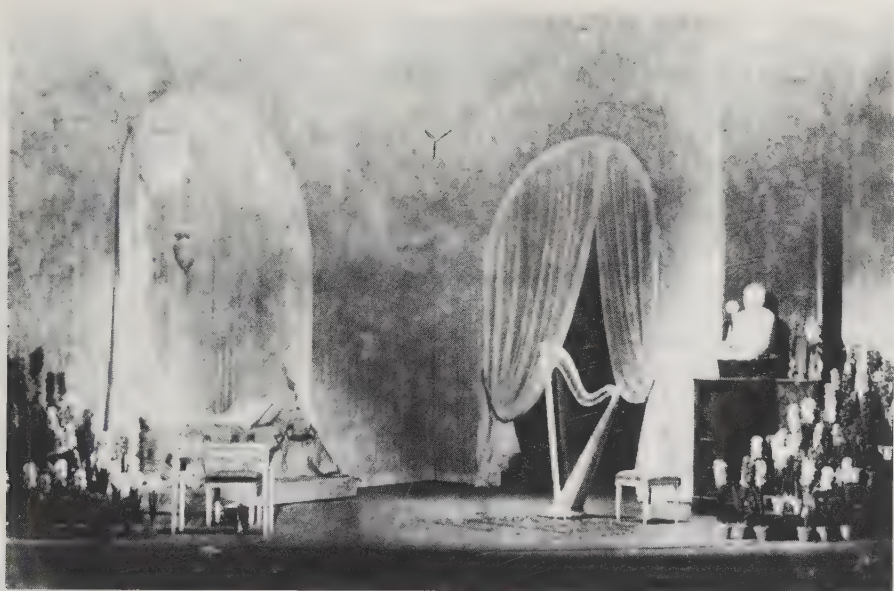
Med en fantasifull gestaltningskraft som inte tycks ha några gränser gjorde Märta Ekström Mumien med likbrunt ansikte, där huden satt spänd, papegojröst och ett groteskt klivande i den trasgranna tornyrklänningen. Hon klarade till och med konststycket att förvandlas från renaste galenskapen till att bli den förnuftigaste i hela sällskapet.⁹⁶



32. Spöksupén (1942). Mjölkflickan — Eivor Landström, Gubben Hummel — Lars Hanson, Mumien — Märta Ekström, Fästmon — Mimmi Pollak, Den förnämme — Torsten Liljecrona, Översten — Sven Bergvall.

Mumien gjordes så skickligt, att det inte var sant, av Märta Ekström, en grotesk uppenbarelse i en obeskrivlig klänning och med en struttande fågelgång. Men det mest häpnadsväckande var dock masken av tusenårig papegoja — med bävan tänkte man på vilken förvandlingsförmåga denna vackra aktriss besitter. Mästerligt gjorde hon metamorfosen, då papegojan blev människa, och nästan fick ett slags storhet över sig i den slutliga uppgörelsen med Hummel.⁹⁷

Herbert Grevenius tyckte att Lars Hanson "sög en smula på den långa avslöjningsrepliken" men att föreställningen skakar av sig "sin lite påträngande verklighetsbetoning, symboliken tränger in och den får rymd" från det ögonblick, då Mumien "stannar tiden".⁹⁸ "När hon stannade klockan och höll sitt strafftal över Hummel blev det så tyst i Dramatens salong som sällan förr. Här talade människan i all sin skälvande nakenhet", skriver Oscar Rydqvist.⁹⁹ Bland de övriga supégästerna kan nämnas "Sven Bergvalls blekfete Överste" som "med de traditionella vaxade svarta mustascherna hade både den rätta lolkalfärgen från Östermalm och den rätta strindbergska spökaktigheten. Förruttnelsen lyste om honom som om skämd fisk".¹⁰⁰



33. Hyacintrummet (1942).

Under hela spöksupén syns Studenten och Fröken sitta i Hyacintrummet — ”i ett ljuvt rosenrött skimmer i bakgrunden”¹⁰¹ — som en kontrast av liv och hopp.

Även Molander lyckas integrera den sista akten i uppsättningen — till och med den vanskliga scenen med Kokerskan. Hyacintrummet är ställt i vinkel mot salongen, dvs. med rummets ena hörn längst bort i mitten på scenen. På båda sidor finns trappor, där hyacinter i krukor klättrar uppför väggarna. Till höger är en kakelugn med en Buddastaty på spiskarmen. Framför den harpa och pall. Högre upp (likaså till höger) en öppning till Runda salongen. Till vänster är en sängalkov med säng och framför den ett litet skrivbord med pall. Georg Svensson tyckte att rummet hade ”en fatal biton av budoar” och detta var nog inte oavsiktligt.¹⁰² Rummet ger bedövande doftassociationer av rökelse, parfym och hyacinter. Det är en osund, instängd miljö, som väl motiverar Studentens ”förgiftning”.

En fördel var att Kokerskan inte visade sig kroppsligen inne på scenen. Molander låter henne bara skymta som en silhuett genom väggen, som blir genomskinlig. Därigenom blir hon ju mer drömartad och framstår tydligare som en figur i en pjäs i pjäsen med Fröken och Studenten som åskådare.

Scenen mellan de två ungdomarna spelades med stor ömhet och känslighet:

Det var Inga Tidblad och Frank Sundström som spelade denna scen, och de gjorde det på ett underbart vackert sätt. Styckets hela poesi förtätades slutligen i dialogen mellan dem. Han var studenten, den ende i samlingen, som lyckats rädda sin själ genom alla fasorna och som slutligen har att "förklara" stycket. Han gjorde det med en renhet, en språkbehandling och ett slags inre genomlysthet, som man kommer att minnas som en av skådespelarens allra finaste rollskapelser.¹⁰³

Detta hindrar dock inte att Sundström skickligt gled "in i alltmer exalterade stämningar".¹⁰⁴ Bland hans ynglingagestalter var denna "den bäst avbalanserade, den i linjerna renaste, varför hans sammanbrott under den slutliga förgiftningen blev så mycket mera gripande".¹⁰⁵ Här är det alltså inte Studenten som aktivt tar livet av Fröken utan hennes egen svaghet. Hon "är anfrått in i mörkret av omgivningens sjuka ondska; Studenten-diktaren måste lämna henne att dö", skriver Sten af Geijerstam.¹⁰⁶ Därmed bör Studentens funktion av åskådare till en drömartad pjäs (Frökens död) i pjäsen, som han maktlös bevittnar, ha klargjorts och skapat förutsättningar för drömostämning.

I slutet frångår Molander helt och hållet Strindbergs anvisning att låta rummet försvinna och Boecklins Toten-Insel bli fond. I stället faller han ut rummets båda väggar "mot en blånande mörk oändlighet", som Studenten går in i.¹⁰⁷ Herbert Grevenius beskriver det som ett "befriande slutackord" och fortsätter:

Harpan börjar ljuda i blonda ackord, hyacintrummets svala ljuvlighet öppnas och studenten vandrar lik Människan själv med lyftat huvud mot det tunga och ogenomträngliga mörkret. Det är en hymnliknande avslutning. Så som det här tolkas griper och befriar alltså även detta upprörda Strindbergsstycke.¹⁰⁸

Sammanfattning

I sin uppsättning av *Ett drömspel* försökte Molander skapa drömostämning delvis genom en ikonisk drömskildring, dvs. genom att "härmna" drömmen — framför allt genom scenernas glidande ut och in i varandra, förvandlingar med bibehållen likhet mellan scenerna (företrädesvis i första avdelningen). Härtill kom att Tora Teje som Dottern framstod som en åskådare till flera pjäser i pjäsen, vilket blev strukturerande för drömostämningen i hela uppsättningen. I Törnekröningen förvandlades Advokaten till en Kristusfigur och blev en drömfigur på samma fiktionsplan som det drömartade. Mest drömartad av alla var dock Lars Hanson som Officern.

I uppsättningen av *Till Damaskus I* berodde drömostämningen i hög grad på Lars Hansons uppläggning av huvudrollen. Den Okände var fylld av ångest, hela tiden betvivlande sina sinnen men framför allt en "riktig" människa (inte en drömfigur som Officern). Det drömartade förekom på ett annat fiktionsplan som en pjäs i pjäsen med Den Okände som åskådare.

I *Spöksonatens* första akt var både Gubben och Studenten åskådare till en pjäs i pjäsen, i vilken husets invånare passerade revy. När Gubben i andra akten gick in i denna pjäs, blev han själv tillintetgjord. När Studenten i sista akten för Fröken avslöjade denna pjäs, uppslukade den även henne, vilket Studenten bevittnade som en åskådare till en pjäs i pjäsen. Dessa åskådarfunktioner i förhållande till drömartade fiktionsplan skapade förutsättningar för drömsämning.

Molanders första uppsättningar gjordes i medveten opposition mot den tyska expressionismens tolkning av Strindberg. Han lyckades också bokstavligen placera Strindberg på svensk mark. Bakom Molanders uppsättningar låg naturligtvis hans religiositet, hans katolicism, men denna kom aldrig att inkräkta på drömsämningens bekostnad. Molander såg i enlighet med Strindberg verkligheten som en dröm och ansåg att drömmen uttrycker sig med *realismens* medel. Uppsättningarna gjordes under den tid då *surrealismen* inom bildkonsten upplevde sin högkonjunktur. Visst finns beröringspunkter mellan Molanders och surrealismens bilduppfattning (bl.a. konturskärpan, klarhetsprägel), men som Ragnar Josephson påvisat föreligger inte någon direkt förbindelse.¹⁰⁹ Molander lägger stor vikt vid det ikoniska, det drömhärmande i sin gestaltning, och han inför genomgående en person på scenen som åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäsen.¹¹⁰

8. Ingmar Bergman-uppsättningar

Inledning

Ingmar Bergman har i olika sammanhang uttryckt sitt beroende av Olof Molanders Strindbergsuppsättningar. Som ung gymnasist såg han *Ett drömspel* (1935) och *Till Damaskus I* (1937). När han 24 år gammal såg *Spöksonaten* (1942) hade han ett år tidigare själv satt upp dramat på Medborgarhuset i Stockholm. Herbert Grevenius, som såg föreställningen, förklarade i en recension att han ”blev innerligt glad åt denna ungdomligt hängivna föreställning som med sina brister dock räddade så väsentliga ting av diktens egen atmosfär”.¹

I programbladet till sin uppsättning av *Pelikanen* på Intima teatern i Malmö 1945 skrev Bergman:

Molander har fått oss att inse magiken i Strindbergs dramatik. Vi ha börjat förstå att själva scenrummets egendomliga fascination och den Strindbergska dialogen äro kongeniala. Molander ger oss Strindberg utan tilldiktningar och regissörsvisioner, lyssnar inåt i texten och låter detta vara detta. Han får oss att höra en diktares ångestpressade feberpuls. Det blir en vision av ett trälände, gråtande, ondskesmittat människosläkte. Vi lyssnar till en egendomlig, sordinerad kammarmusik. Och drömspelet stiger fram i sitt groteskeri, sin skräck och skönhet.

/---/ Jag vill bara erkänna min tacksamhetsskuld till Molander.

Först var det Drömspelet. Jag stod kväll efter kväll i kulissen och lipade och visste inte riktigt varför. Sen kom Damaskus, Folkungasagan och Spöksonaten. Det är sånt man aldrig glömmer och aldrig kommer ifrån, särskilt inte om man råkar bli regissör och allra minst om man som sådan sätter i scen ett Strindberg-drama.²

Bergmans uppsättning av *Pelikanen* kom också att utmärka sig för sin ”nyktra realism, strävandet att förankra all mystik och magik i en säkert uppfattad verklighetsmiljö, att konsekvent lämna öppen möjlighet till en naturlig förklaring på spökerier som gungstolen”.³

När Bergman satte upp *Spöksonaten* på Malmö stadsteaters stora scen 1954, beskrev han Molanders uppsättning av samma drama som ”den stora allt förkrossande upplevelsen”:

Aldrig har väl en tuppsyckling fått galandet i vrångstruppen med sådant eftertryck som jag fick den kvällen, och under en svart och regnig djurgårdspromenad beslöt

jag att lämna gycklarvagnen och följde mina goda föräldrars önskan: de fortsatta studierna. Det jag varit med om den kvällen på teatern tyckte mig absolut och ouppnåeligt — och är det fortfarande.

Molanders föreställningar av *Damaskus*, *Drömspelet* och *Spöksonaten* står fortfarande som tre föredömen och deras betydelse som undervisning och mönster kan varken mätas eller vägas. Vad Molander överhuvud givit oss yngre regissörer blir väl aldrig utrett, men oavsett vilka utländska förebilder vi hållit oss med genom åren måste vi erkänna honom som vår verkligt stora läromästare.⁴

Bergmans uppsättning av *Spöksonaten* 1954 berömdes mycket för sin balans, måttfullhet och sitt undvikande av skräckchocker.⁵ Han kallar den själv en "Molanderföreställning".⁶ Grundtanken var att "alltsammans utspelas i studentens fantasi", vilket markerades av "spökaktiga rökslöjor som i början av varje bild projicerades på en tunn gazridå".⁷

I Bergmans filmskapande är det framför allt i *Smultronstället* (1957) som påverkan från *Ett drömspel* är som mest påfallande (skolscenen, skärgårdsidyllen, äktenskapshelvetet, promotionen etc), vilket han också håller med om i en intervju.⁸

Under 60-talet orienterar sig europeisk och även svensk teater under påverkan av Brecht mot Verfremdungsteatern. Bergman påverkades av och påverkar denna utveckling. Han närmar sig alltmer en avskalad, en den "tomma" scenens iscensättningskonst, där scenografin är en neutral bakgrund — i *Virginia Woolf* (Dramaten 1963) i grått, i *Hedda Gabler* (Dramaten 1964) i rött, i *Sex roller söker en författare* (Nationalteatret, Oslo 1967) i svart — en iscensättningskonst som också utnyttjas i arenateateruppsättningen av *Woyzeck* på Dramaten 1969. Liknande idéer formuleras 1968 av Peter Brook i *Den tomma spelplatsen*, som kommer ut på svenska året därpå. I *Drömspelet* 1970 når Bergmans utnyttjande av den avskalade scenen, teater som teater, hans personliga tolkning av Verfremdung sin höjdpunkt.

Drömspelet på Dramaten 1970

Efter premiären på *Till Damaskus I—II* 1974 återkom Bergman till sitt Molanderberoende och menade att han i sin Drömspelsuppsättning 1970 tagit ett alltför kraftigt avstånd från Molander:

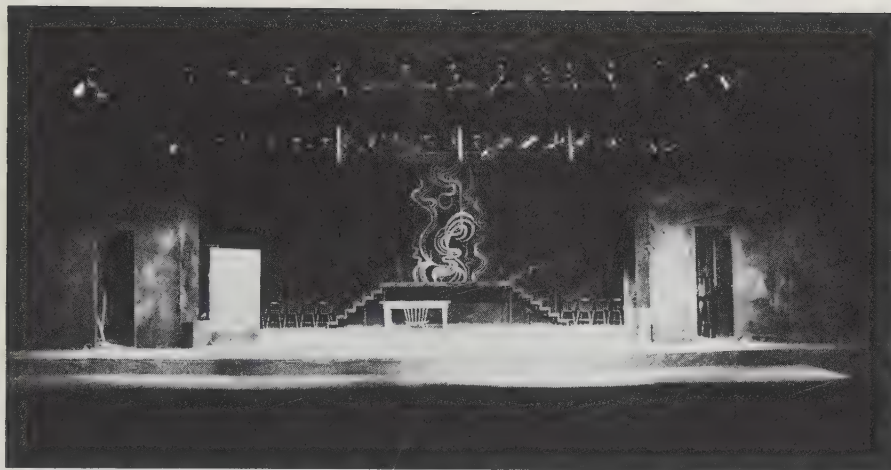
Första gången jag gjorde Drömspelet — när jag gjorde det på TV — gjorde jag ett molanderskt Drömspel, därför att jag tyckte det var det ouppnåliga målet. Och jag försökte inte medvetet men instinktivt att återskapa det jag hade upplevat — och det misslyckades praktiskt taget helt och hållet. Först när jag försökte med min andra Drömspelsföreställning för några år sedan, tyckte jag att jag kom fri. Om jag nu skulle göra om den, skulle jag göra den på ett annat sätt, därför att jag var så vettskrämd för att hamna i det molanderska att jag tog ett alldeles för kraftigt avstamp, så på vissa punkter hamnade jag i fria luften.⁹

Bergman kallade alltså *Ett drömspel* för *Drömspelet*. Namnbytet skedde med Strindbergs goda minne, eftersom denne själv vid några tillfällen både på manuskriptstadiet och senare (t.ex. i *Öppna brev*) använt den bestämda formen.¹⁰ I sin uppsättning lade Bergman betoningen på ledet *spel* och det var också som ett "spel" som Bergman ville att den skulle uppfattas — att publiken i sann Brecht-anda hela tiden skulle vara medveten om att den satt på en teater och såg en teaterföreställning av *Drömspelet*, som blev till just i det ögonblicket. Publikens närvaro ingår i förutsättningarna för denna förevisning av teaterns egen värld (precis som i barockens teater). Publiken befinner sig på samma plan som scenen. "Det drömspel vi ser på Lilla Dramaten utspelas s.a.s. i själva tillblivelseögonblicket, i den stund Diktaren manar fram det", skriver Ingmar Björkstén, och "Dröm som spel" var den träffande rubriken på Henrik Sjögrens recension.¹¹ Det fanns flera recensenter som konstaterade denna anti-illusionistiska nystävan: "Det handlar inte om metafysik längre — utan om teater" och föreställningen var "spelad på en scen som ingenting annat är än en scen på en teater".¹²

Ingmar Bergmans uppsättning av *Drömspelet* framfördes på Dramatens lilla scen, som för ändamålet befriats från ridå, proscenium, intäckningar och suffiter samt byggt fram över de främre bänkraderna. Strålkastarna var helt synliga och insynen mot scenrummets bakre vägg låg helt öppen. "Så här ser alltså verkstaden ut, hela teaterfabriken är demaskerad."¹³ Scenografin — utförd av Lennart Mörk — var mycket enkel. Mitt på den tomma scenen ett bord och en stol. I fonden ett uppbyggt plan med sju trappsteg på var sida. På planet en non-figurativ bild: eldröda slingor mot en svart botten. Mot den svarta bakväggen en rad med stolar. I övrigt användes gråsvarta skärmar för olika rumsbildningar. Även dörren med fyrväpplingen var målad på en skärm som står inne från början.

Det är ett från "drömbilder avillusionerat Drömspel", skriver Åke Perlström och fortsätter: "Drömmen som Strindberg grep efter och teaterteoretiker alltse-dan dess försökt ge scenisk form, är Bergman inte intresserad av."¹⁴ Lennart Josephson förtydligar: "Bergman har avlägsnat sig långt från illusionsteatern och kan undvara också drömmens illusion", medan Allan Fagerström inte kan försona sig med "att drömspelskaraktären är alldeles borta".¹⁵

Föreställningen börjar med att Diktaren (Georg Årlin) sitter vid skrivbordet mitt på scenen med ryggen mot publiken och läser: "Jorden är icke ren,/ livet är icke gott,/ mänskorna icke onda,/ icke goda heller./ De leva som de kunna,/ en dag om sänder."¹⁶ Under det att han läser befolkas scenen av de personer, som kommer att medverka i föreställningen. De defilerar runt hans bord under det att en positivmelodi spelas. Så går några av dem och sätter sig på stolarna i fonden, där de blir sittande under de första scenerna för att stiga fram vid sina entréer. "Scenerna föds i diktarens hjärna. Han är hela tiden i centrum, öppnar spelet /- - / På teatern blir hans dröm omedelbart spel", skriver Henrik Sjögren. Det finns inget magiskt i detta. Diktaren blir aldrig någon åskådare till en pjäs i pjäsen, eftersom han hela tiden befinner sig på samma plan som det han skapar,



34. Stående scenbild i *Drömspelet* (1970).

och detta i sin tur befinner sig på samma plan som publiken, varför ingen drömsämning kan uppnås. Henrik Sjögren fortsätter:

Vem är det som sitter mitt i drömmen, som behärskar spelet? Diktaren och regissören. Men också åskådaren. Det är den här föreställningens geniala särmarke: åskådaren dras in, upplever spelet som om det gällde oss själva. /---/ Det är en dröm som blir ett spel med och om oss själva.

Arne Andreason preciserar: Publiken "är delaktig och medspelande."¹⁷

När Diktaren läst uppsättningens inledande (ovan citerade) ord, säger han som en sufflör: "Agnes, slottet växer alltjämt ur jorden ..." Agnes (Malin Ek) repeterar repliken och dialogen med Glasmästaren (Oscar Ljung) har börjat. Därefter kryper Diktaren under bordet för att lyssna till deras samtal och det som följer. Scenen med Officern (Holger Löwenadler), som står och slår sin sabel i bordet, och scenen med föräldrarna utspelas också vid samma bord.

Därefter skjuter Bergman in ett brottstycke ur *Förspelet* (mellan Indra och Dottern), som här framförs av två nya figurer: Skalden (Hans Strååt) och Indras dotter (Kristina Adolphson). De befinner sig uppe på det uppbyggda planet i fonden och det hela liknar en pjäs i pjäsen med Diktaren och Agnes som åskådare — sittande till höger något på sidan av scenen. Någon drömsämning skapas naturligtvis inte, eftersom det inte förekommer något drömartat i denna pjäs (*Förspelet*) och då den utspelas på samma fiktionsplan som Diktaren och Agnes befinner sig. Skalden och Indras dotter är tydligen bara två skådespelare, som spelar upp en scen på den teater där allt utspelas. De övriga applåderar diskret. I bakgrunden hörs en Chopinvals på piano, som låter ana att en balettrepertion pågår i närheten.



35. Förspelet insprängt i Teaterkorridoren (1970). Indras dotter — Kristina Adolphson, Skalden — Hans Strååt, Agnes — Malin Ek, Diktaren — Georg Årlin.

”I den berömda promotionsscenen brukar regissörerna ofelbart avslöja sina mest perverterade visioner och Ingmar Bergman kommer inte förväntningarna på skam”, skriver Åke Janzon.¹⁸ På Diktarens skrivbord har Bergman byggt upp en levande altartavla: där finns den korsfäste Kristus i traditionell pose, framställd av en statist med törnekrona och höftskynke, omgiven av jungfru Maria och en apostel. Nedanför dem står en dvärgliknande figur i lång kjol och långt hår. De fyra fakulteternas representanter framställs av småpojkar i studentmössa hållande förkrympta standar. I bakgrunden har några skärmar rests och bakom dem tittar rader av ansikten fram. Chopins sorgmarsch spelas som festmusik (precis som hos Molander). En av de promoverade (Olle Hilding) dansar ut.

Advokaten (Allan Edwall) snubblar in som om han kom för sent. Han ramlar omkull, reser sig, bugar djupt för de församlade, upptäcker sina galoscher, tar dem av sig, luktar på sina kläder, tar av sig sin frack, tappar sina byxor och står där i blåa kalsonger. Förtvivlat försöker han få på sig sina byxor igen och springer omkring som en yr höna. De närvarande vänder sig bort och fnysar. Agnes träder fram och hjälper honom med klädseln och går därefter bort till Kristusfi-



36. Promotionsscenen i Kyrkan (1970). Diktaren — Georg Årlin, Advokaten — Allan Edwall.

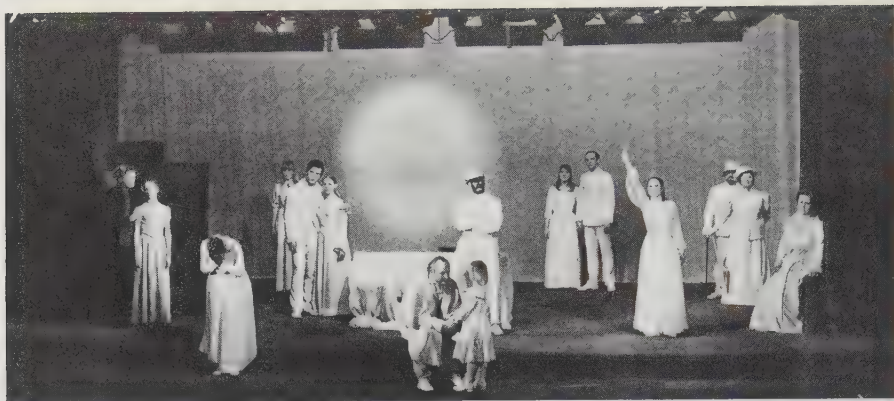
guren, tar törnekronan från dennes huvud och sätter den i stället på Advokaten, som omedelbart kastar den ifrån sig. Diktaren tar upp den och sätter den på sitt eget huvud. Sedan alla lämnat scenen, går Diktaren fram till rampen, speglar sig i en imaginär spegel, sätter törnekronan lite snett på huvudet, kastar halsduken över axeln och går ut.

I promotionsscenen har Bergman inte gestaltat verkligheten som en dröm — utan i stället sökt skilda en "riktig" sömndröm med ikoniska medel genom t.ex. de förryckta proportionerna, Advokatens luktande, byxtappande etc. Bergman gör detta sakligt, mekaniskt. Han visar en dröm — men inte dess stämning. Han konstaterar bara: så här kan en dröm se ut. Han vill inte ge illusion av dröm — inte illusion över huvud taget. Det är en "dröm" på en teater som inte gör någon hemlighet av att den är teater.

Diktaren bevittnar inte promotionsscenen som en åskådare till en pjäs i pjäsen och han betraktar den inte som något drömartat. Både han själv och promotions-scenen befinner sig på samma plan som publiken, varför ingen drömsämning kan skapas. Leif Zern skriver:

Han /Diktaren/ är mer en iakttagare som liksom släntrar genom föreställningen än en huvudperson, och han spelas med en intensitet som är återhållen, inte betvingande. Han bevittnar promotionsscenen och advokatens förnedring, men han engageras inte av det han ser; han sätter på sig törnekronan som advokaten kastar ifrån sig, provar den lite kokett och vandrar vidare.¹⁹

Skamsundsscenen utspelas i samma scenografi som de föregående scenerna — "samma svarta scenväggar och samma bord, där nu karantänmästaren Ordström sitter med sin morianmask".²⁰ Över den non-figurativa bilden i fon-



37. Fagervik (1970). Diktaren — Georg Årlin, Agnes — Malin Ek, Fula Edit — Kari Sylwan, Den Blinde — Hans Strååt, Karantänmästaren — Gösta Prüzelius, Alice — Irene Lindh.

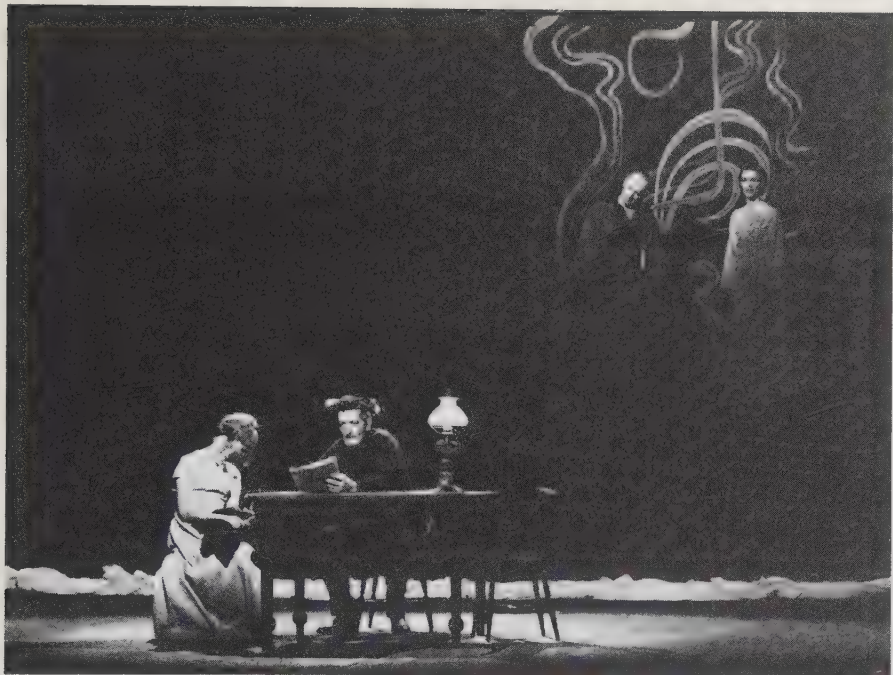
den spelar ljuset och kan ge associationer till eldslågor från Karantänmästarens ugnar. Övergången till Fagervik är scenografiskt den mest dramatiska i hela uppsättningen men sker även den lika smidigt som de övriga. En vit fond dras hastigt för den bakre fondväggen och ett vitt skynke kastas över bordet. Scenen befolkas av människor alla klädda i vitt. Helt plötsligt har hela scenen blivit vit. Några ungdomar spelar tennis.

I Fagerviksscenen lägger nu Bergman in Kolbärarscenen genom att "frysa" fagerviksborna — tennisspelarna, de dansande paren. Scenen blir "genom hetan och sakligheten i Axel Dübergs spel en av de centrala i föreställningen, en häftig protest mot det skuggfria överklasslivet i Fagervik".²¹

Även den följande scenen i Fingalsgrottan utspelas vid bordet mitt på scenen.

Nu sitter Agnes och Diktaren med manuskriptet och fotogenlampan. Det är scenen med Fingalsgrottan, och där får Malin Ek inte vara med annat än som åhörare. Diktaren läser Strindbergs scenanvisningar och verserna, och medan han läser materialiseras Kristina Adolphson i fonden och versflödet tonar över på henne ett tag.²²

I Fingalsgrottan uppenbarar sig alltså Indras dotter och Skalden på platån i fonden. Det blir en parallell till arrangemanget med det i Teaterkorridoren insprängda Förspellet — liknande en pjäs i pjäsen, en materialisation av Diktarens tankar på den teater där allt utspelas, dvs. på samma plan som han själv, medan scenanvisningen inte materialiseras utan därför läses. Replikerna fördelas mellan Diktaren, Indras dotter och Skalden och ibland läser de samtidigt: Fingalsgrottan blir uppläsning och teatertablå.



38. Fingalsgrottan (1970). Agnes — Malin Ek, Diktaren — Georg Årlin, Skalden — Hans Strååt, Indras dotter — Kristina Adolphson.

Även vid dörrens öppnande drar Bergman in publiken i spelet. Glasmästaren "skär ut" dörren med fyrväpplingen med sin diaman, lyfter upp den och bär den fram till rampen, där han låter den falla platt mot scengolvet, mot publiken — och avslöjar dörren för vad den är — en kuliss (vilket ju publiken vetat hela tiden). Det är självklart att inget kan dölja sig bakom en sådan dörr. Bergmans Drömspels-uppsättning spelar hela tiden med öppna kort. Teatern är avslöjad som — teater.

I slutet av uppsättningen skjuts Agnes åter åt sidan i det att Skalden och Indras dotter kommer in. Diktaren sitter som i början vid bordet, Agnes lite avsidet med händerna för ansiktet. Alla som medverkat i föreställningen står på ett led i bakgrunden. Det är Indras dotter som tar farväl av jordelivet och inleder raden av offer genom att lägga sina skor på bordet. Därefter går de övriga fram var och en för sig och placerar sina attribut på bordet (Portvakterskan sin schal, Officern sina rosor osv.) — alltså inget altare eller offrande i elden, bara en samling skådespelare som lägger av sig sina roller, som Diktaren skapat. (När Karantänmästaren tar av sig sin svarta morianmask är han lika svart inunder.) Till slut går alla fram mot rampen med Diktaren i spetsen. Det är också han som får

överta Dotterns avskedsord. Därefter går alla ut — utom Agnes som först nu reser sig upp från sin vrå, går fram till bordet, dröjer där en stund och därpå lämnar scenen.

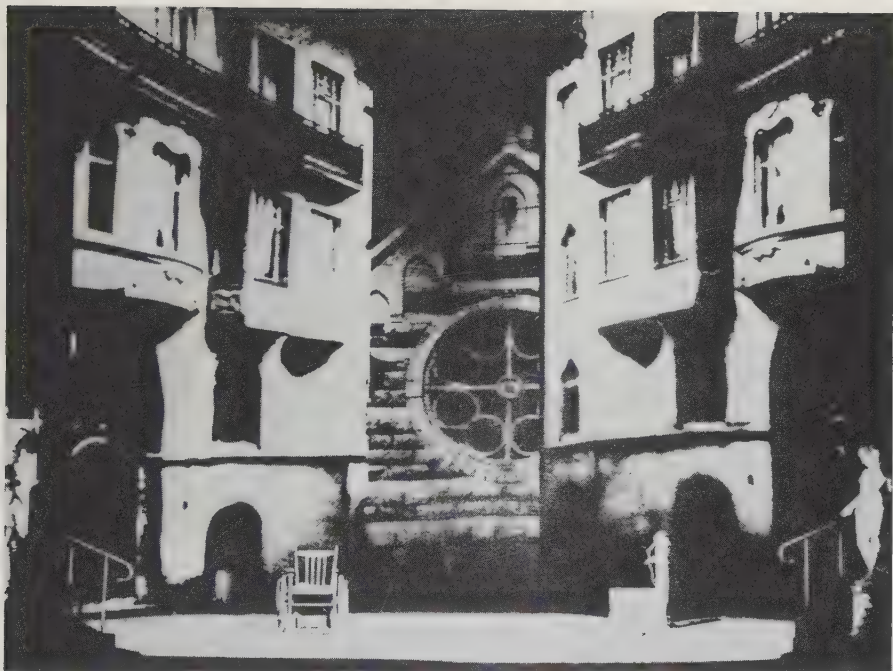
Spöksonaten på Dramaten 1973

Även i sin uppsättning av *Spöksonaten* på Dramaten 1973 vill Ingmar Bergman dra in publiken i spelet. Det hus som Gubben Hummel presenterar för Studenten i första akten tänker sig Bergman förlagt till den plats, där salongen befinner sig. Gubben (Toivo Pawlo) och Studenten (Mathias Henrikson) står vända mot publiken, när den förre presenterar dess invånare. Publiken sitter i huset, utgör dess underliga hyresgäster. Husets synliga figurer visar sig på ett område mellan scen och salong. Gränserna är flytande. Publiken skall känna sig som om den vore på samma plan som de agerande.

Scenografin (av Marik Vos) är mycket förenklad och har givits en sammanhållande funktion. I fonden står två höga, konkava skärmar, på vilka kan projiceras husfasader, salongsinteriörer osv. Även på den bakre fonden, som syns mellan skärmarna, projiceras olika motiv. Till vänster långt framme vid rampen står ett högt golvvur, som Fästmön (Dora Söderberg) sätter sig vid, och till höger vid rampen en staty av Mumien som ung, vilken Översten (Anders Ek) kommer in vid och bugar sig för. Golvuret och statyn, som står på samma plats under hela föreställningen, befinner sig inne i huset, medan husfasaden är osynlig och huset självt alltså tänks fortsätta ut i salongen. I första akten projiceras ett fotografi av Fredrikshovsgatan 5 på skärmarna — men det är enligt fotografen Lennart Halling "en kraftigt förändrad bild".²³ I fonden projiceras en kyrka, framför vilken Den mörka damen står med rött hår och rött sprund fram på sin klänning (jfr Molanders uppsättning). Bergman använder inte Molanders Karlaplanshus men väl ett "Stockholmshus i sekelskiftesstil".²⁴ "Marik Vos scenografi anspelar elegant, och som det gärna brukas, på Strindbergs Stockholm", skriver Alf Thoor.²⁵

Uppsättningen är grundligt dokumenterad av Egil Törnqvist i hans bok *Bergman och Strindberg* (1973). Han har här låtit trycka något han kallar "speltexten", dvs. uppsättningens repliker i kombination med en beskrivning av det sceniska skeendet. Många värdefulla upplysningar om spelet lämnas dock inte i denna "speltext" utan i stället i Törnqvists kommentarer till uppsättningen, vilka också kommer att utnyttjas i det följande.

Vid ett tillfälle då man repeterade den scen, där Studenten berättar hur han vid husraset räddat ett barn, som sedan visade sig inte existera, fastslog Bergman: "Här har vi en sorts drömsämning." I uppsättningen försökte han realisera denna genom att sänka ljuset på scenen och samtidigt belysa enbart Studenten med ett intensivt, vitt ljus.²⁶ På så vis ville Bergman återskapa stämningen vid husraset. Scenen blir en pjäs i pjäsen med Gubben som åskådare till Studenten, som återförflyttas till sin "dröm" om barnet. Scenen tycks ha alla förutsätt-



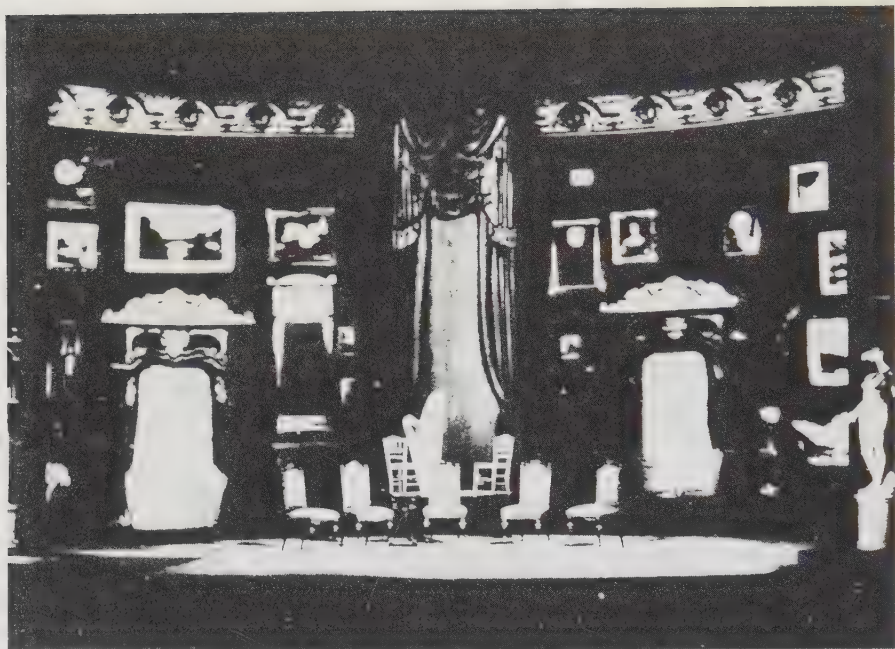
39. Utanför huset i *Spöksonaten* (1973). Till vänster vid rampen golvur, till höger staty.

ningar för drömsämning. När Den döde promenerar över scenen i frack och ordnar, gör Bergman dock inga försök i denna riktning — utan nöjer sig med ett ackompanjement av klockklang.²⁷

Fästmöns, Överstens och Frökens entréer sker långt framme vid rampen — om på scenen eller i salongen är tveksamt men med avsikt att upphäva klyftan dem emellan. Även Mjölkflickans uppdykande i slutet av akten sker på detta område — underifrån genom en lucka i golvet (ungefär på sufflörluckans plats) — mellan skådespelarna och publiken. Hon är först vänd mot salongen för att sedan vända sig mot Gubben. Hon håller upp händerna och hennes ögon är uppspärade. Här finns inget hemlighetsmakeri. Alla kan konstatera hennes påtaglighet. Hon befinner sig på samma plan som scen och publik. Samtidigt försvinner husprojektionerna från skärmarna och i stället projiceras murväggar på dessa.

Toivo Pawlo hade inte gjort Gubben till något spöke eller någon överlägsen regissör utan till en figur bland de övriga

med den markerade distans som är hans egenart, en rolltolkning som tar fasta på att Hummel faktiskt är en vital människa. Blicken är knipslug, tungan leker på läpparna, inte giftigt, utan med aptit på livet.²⁸



40. Runda salongen (1973).

Mellan första och andra akten hissas en svart mellanridå ner framför scenöppningen och på denna projiceras ett rörligt flimmer i svartvitt. Detta flimmer var från början avsett att användas på skärmarna vid Mjölkflickans uppdykande, men Bergman tyckte det blev "för mycket", varför det i stället placerades in här.²⁹ I början av andra akten projiceras på skärmarna en salongsinteriör i svartvitt. Gubben gör här sin entré bokstavligen "genom lyckta dörrar" (genom en dold öppning i vänstra skärmen).³⁰ Här "börjar realismen upplösas", skriver Åke Perlström.³¹ Kostymerna är i denna akt hållna i bjärta färger och "anger en förskjutning mot en mer drömspelsartad föreställning".³² Gubben har en klargrön kostym, Översten en röd uniform och Den förnåme (Frank Sundström) lila sorgdräkt. "Vi har förts ett stycket in i drömmens värld", menar Törnqvist, medan Tord Bäckström ger en annan tolkning: "Det är demaskering det handlar om, därför möter figurerna upp som till maskerad."³³ Åke Janzon vidarutvecklar: "Detta expressiva färgspx får sin dramatiska brytning när Hummel i bokstavlig mening klär av Översten".³⁴

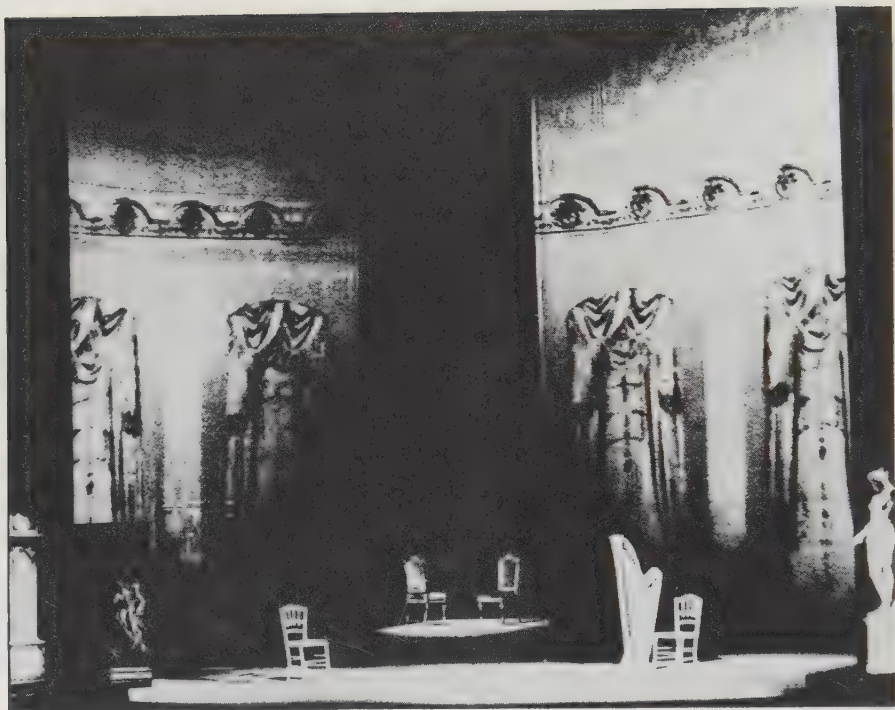
Skådespelarnas utspel i andra akten är lika grällt som kostymernas färgsättning. Tord Bäckström saknade "ett stegs distans av överklighet" och hade "en känsla av att det var nära att slå hål på den ömtåliga väven".³⁵ Särskilt handgripelig blir demaskeringen av Översten. Bergman nöjer sig inte som Strindberg med



41. Avklädningen av Översten —
Anders Ek, Gubben Hummel —
Toivo Pawlo (1973).

att låta Gubben klä av Översten med ord utan låter Gubben puffa till Översten i bröstet, så att denne faller bakåt i en stol, som välter och får Översten att falla till golvet. När Gubben uppmanar Översten att ta av peruken och ta ut löständerna — gör denne detta. Därefter sliter Gubben upp Överstens vapenrock och blottar hans järnkorsett. Avslöjandet av Överstens "sanna" jag (betjänten) blir dock inte tydligare för detta. Anders Eks spel som Översten skiljer sig dessutom markant från de övrigas genom sin stilisering och hårda karikering.³⁶ Flera recenser associerade till en Strix-figur.³⁷

Bergman placerar deltagarna i spöksupén på stolar i en halvcirkel med ansiktena mot publiken — "som en spegelbild av första stolrad parkett".³⁸ Under hela spöksupén sitter Fröken och Studenten stilla vid harpan mellan de två skärmarna — starkt belysta. När Mumien avslöjar Gubben, återkommer murprojektionerna på skärmarna. Gertrud Fridh som Mumien talar med "bekämpad gråt", "med ett ångerköpt erkännande av det berättigade i Gubbens anklagelser".³⁹ Mjölkflickan kommer in genom garderobsdörren och blir stående framför den samma under Bengtssons hela avslöjningsreplik. När Mumien ger Gubben order om att gå in och hänga sig i garderoben, reser han sig ytterst motvilligt och faller omkull mitt på golvet och skriker oartikulerat: "Nej jag vill inte ... jag kan inte ... jag har inte ..." Johansson kastar sig då över honom och släpar med våld



42. Hyacintrummet (1973).

in honom i garderoben, där man hör honom hänga sig (en smäll och kvävningssljud). Ända in i det sista behålls den i huvudsak positiva synen på Gubben som en figur med "passion avslöja livslögnerna".⁴¹

Före tredje akten projicerar Bergman på den svarta mellanridån samma flimmer ("snöfallet") som före den andra — men denna gång i kombination med ett fotografi av Strindbergs ansikte (ett av de allra sista, där han är tydligt märkt av sin sjukdom). Projiceringen av Strindbergs ansikte tillkom i sista repetitionsveckan före premiären och avsikten var att visa att *Spöksonaten* var "Strindbergs dröm". Redan vid kollationeringen den 31 oktober hade emellertid Bergman givit uttryck åt detta synsätt: "I min Malmöuppsättning utgick jag från att Studenten är drömmaren med det går inte ihop: han är ju borta från sammanhanget långa stunder. Nej, det är Strindberg själv som drömmer."⁴² I Bergmans uppsättning finns det emellertid inget som antyder att dramat skulle vara Strindbergs dröm. Inte heller projiceringen av Strindbergs ansikte före sista akten ger en entydig ledtråd i denna riktning.

43. Studenten — Mathias
Henrikson tar skamgrepp på
Fröken — Gertrud Fridh
(1973).



Liksom tidigare Reinhardt och Molander lyckades även Bergman integrera sista akten i helheten. I en intervju berättar han om sitt tillvägagångssätt:

Interpretationen måste börja inne i sista akten. Gör man det så stämmer alltihop. — Dagsmedvetandets logik skall upphöra att fungera i tredje akten, för där härskar en helt annan sorts logik som är mycket mer drastisk och fruktansvärdare. Om man inte förstår att Studenten i sista akten mördar Fröken undan för undan med ord, då faller hela den akten.⁴³

På skärmarna projiceras en rumsinteriör med höga fönster. På scenen finns bara två stolar och en harpa. I fonden mellan skärmarna sitter Översten och Mumien på var sin stol. Översten är avklädd sin uniform och peruk och iförd en gammal grå morgonrock. Kokerskan (Hjördis Petterson) gör sin entré från höger alldeles framme vid rampen — på området mellan Studenten/Fröken och publiken — och är påtaglig och kroppslig.

Vid det tillfälle då Fröken utgjuter sig över hushållsgöromålens plågor, blir hon alltmer lik Mumien i röst och rörelser (för att sedan blir "normal" igen). Likheten blir naturligtvis fullständig, eftersom det är Gertrud Fridh som spelar

både Mumien och Fröken. Detta var inte meningen från början. När man först diskuterade rollbesättningen hade man två skådespelerskor på förslag och ingen av dem var Gertrud Fridh. Olika orsaker gjorde emellertid att hon fick göra båda rollerna.⁴⁴ Naturligtvis skulle likheten mellan Mumien och Fröken kunna ha framhävts av två olika skådespelerskor med liknande utseende, sminkning och spel, men Tord Baeckström menar att "denna identitetsglidning bidrar starkt till att stegra drömkänslan".⁴⁵ Intresset kom dock i stor utsträckning att koncentreras till hur skickligt Gertrud Fridh gjorde sina två roller och på så viss uppstod en Verfremdungseffekt: en skådespelerska som spelar två roller.

När Kokerskan gör sin andra entré framme vid rampen — nu från vänster — dyker samtidigt Bengtsson upp på motsatt sida, dvs. vid rampen till höger. Från sina positioner delar de nu på Kokerskans repliker.⁴⁶ Sedan de avlägsnat sig blir Studenten allt hetsigare och börjar alltmer att likna Gubben. Murprojektioner återkommer på skärmarna. Det är ingen tvekan om att Studenten mördar Fröken. Bergman lägger tyngdpunkten vid den sexuella sidan i deras uppgörelse. Vid orden "apropå var finns virginiteten?" kör Studenten brutalt in handen mellan benen på Fröken, som ger ifrån sig en njutningsfull suck, och efter repliken "förbannelsen vilar ju över hela skapelsen och livet ..." sliter han klänningen av henne och blottar hennes underkjol, som är nedsolkad framtill — framför allt vid skötet.⁴⁷

När Fröken dör bakom skärmen försvinner murprojektionerna och Översten kommer fram till henne (eller rättare sagt till en stand-in, som nu övertar Frökens roll, medan Gertrud Fridh avlägsnar sig för att senare återkomma som Mumien). Översten övertar en av Studentens repliker, i vilken talas tröstens ord, vilket innebär att Studenten kan framhärda i sin hätskhet. Vissa ord i Solsången repeterar han med förakt: "så mig tycktes?", "det goda?", "med din godhet?", "ingen fruktar som ej illa gjorde?", "menlös?". Efter Solsången går han ut och in kommer Mumien, som får säga styckets sista, försonande replik.⁴⁸

Till Damaskus I—II på Dramaten 1974

När Ingmar Bergman satte upp *Till Damaskus* på Dramaten 1974, hade han valt att sammanfoga första och andra delen till en helhet, vilket inte skett tidigare. Han hade insett att första och andra delen tillhör samma tankesfär och behandlar samma problematik. För att nu i en och samma pjäs kunna presentera detta stoff stryker han helt logiskt scenerna i första delen efter det att Den Okände och Damen återfunnit varandra — dvs. Hotellrummet II, Hos Läkaren II och Gathörnet II⁴⁹ — och fortsätter efter expositionen i andra delens första scen, där deras fortsatta öden tar sin början. Bergman delar upp dramat i tre delar: den första går fram till och med Rosenkammaren I, den andra från Asylen till och med Rosenkammaren I (i del II), den tredje från Guldmakarbanketten till och med andra delens slut i Rosenkammaren.

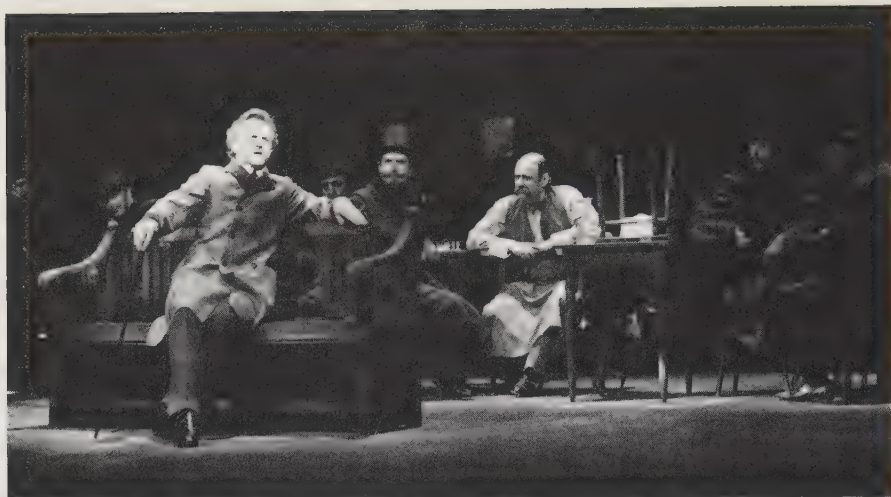
Efter premiären återkom Bergman till inflytandet från Molander och från de skådespelare som medverkat i dennes uppsättningar — framför allt Lars Hansson:

Man kan inte glömma bort att vi som nu gör *Till Damaskus I och II* — alltså vi på scenen och de bakom scenen, scenograf — vi har allihopa upplevt Molanders stora iscensättningar och Lars Hansons stora tolkningar av Strindbergsgestalterna. Jag tror inte vi kan analysera eller göra oss en föreställning om den oerhörda betydelse som den här traditionen innebär. Det är ju också troligt att Molander i sin tur kanske har sett eller upplevt Grandinsons föreställning med Palme och Harriet Bosse. Det är ju möjligt att han som pojke gjorde det. Och hur rak den här traditionen är och vad det betyder för oss i dag att ha den traditionen att ta avstamp emot — både att använda sig av saker som Molander har kommit fram till och ta över det naturligt. Andra saker tar man på ett naturligt sätt avstamp emot och går de vägar som tiden och våra egna erfarenheter betingar. Inom huset så återklingar på något hemlighetsfullt sätt ändå de här märkvärdiga rösterna. /---/ Det är här de här väldiga personlighetskollisionerna har inträffat och dom sitter ju kvar i väggarna. Jag tror säkert det finns andra traditioner, men att Dramaten har en jävligt märkvärdig Strindbergstradition att bygga vidare på — den saken är ju alldeles klar. Och jag menar inte alls därför att vi skulle ha något patent på den enda riktiga tolkningen — det tror jag inte ett ögonblick på — men jag tycker bara att detta är stimulerande, att det är något märkvärdigt.⁵⁰

Fram till och med Laboratoriet (i andra delen) utmärker sig Bergmans Damaskusuppsättning för samma scenografiska enkelhet som hans två föregående Strindbergsuppsättningar. Liksom i *Spöksonaten* använder han sig i första avdelningen av projektioner på den bakre fonden. Scenerna växlar smidigt genom ett flitigt användande av vridscenen.

I den ovan nämnda intervjun ger Bergman uttryck åt samma synsätt som han hade på *Spöksonaten*: "I 'Till Damaskus' vandrar vi i ett enormt själsligt landskap — Strindbergs."⁵¹ Men det finns inte heller i uppsättningen av *Till Damaskus* något som pekar i denna riktning. Den Okände har inte gjorts till Strindberg och Bergman har inte försökt att gestalta projektionsteorin. Den Okände är i stället "en figur bland andra i spelet"⁵², han ingår i "drömmen" när den tar scenen i besittning.

Till rollen som Den Okände hade Bergman valt Jan-Olof Strandberg, en "lätt" skådespelare — framför allt känd för sina komediroller. Även om det blev en tolkning på långt avstånd från Lars Hansons traditionella Strindbergsgestalter fanns det en beröringspunkt: båda hade undvikit "det titaniska" och tagit fasta på "den vettskrämde pojken". Strandberg saknade dock sin föregångares tyngd och djuplodning av rollen och framställde i stället en osäker, självömkande och lite löjlig figur, som publiken gärna skrattade åt. Tord Baeckström beskrev honom som "en nedkedad, lite försupen, trött och planlöst självhävdisk intellektuell", och Yvonne Frenzell menade: "Det är ibland en nästan kissnödig liten pojke som bannar på sin Gud".⁵³



44. Scenen med De brunklädda begravningsgästerna (1974). Den Okände — Jan-Olof Strandberg, Värden — Per Grundén.

Bergmans regimanus till *Till Damaskus I—II* finns i förvar i Dramatens arkiv och här har han mycket tydligt markerat, vad han kallar dramats olika "drömmar". När De brunklädda begravningsgästerna gör sin entré skriver han: "SCENEN FÖRV. TILL KROGEN". Förvandlingen går till så att De brunklädda vrids in sittande vid sina bord på vridscenen. Den Okände sitter på bänken framför och med ryggen mot dem. Bergman skriver: "Här inträder dröm nr 1. men den måste börja alldeles verkligt." Drömmen kommer till Den Okände och han kommer så småningom att befinna sig på samma plan som den. Det viktigaste är emellertid att det är en *dröm* som Bergmans Den Okände drabbas av där han sitter på bänken. Vid repliken "Det är en vinstock" skriver Bergman: "Drömstämningen sluter sig allt tätare omkring honom."

Om Asylscenen heter det i regimanuset: "Det här är ju en drömsekvens, som ska vara väldigt verklig på något jäkla vis. Och samtidigt Kafkaaktigt hemlighetsfull." "Liknelserna" sitter vid ett långt bord och Den Okände framför dem, med ryggen mot dem i en hög stol liknande ett skruvstäd, vilket innebär att han inte kan se "liknelserna". Bergman skriver: "De är alla beståndsdelar av DO." Den Okände ingår i bilden, befinner sig på samma plan som de övriga. Han är i en dröm. "Liknelserna" är i honom.

Den andra scenen i Köket betraktar Bergman som en av de centralaste i dramat. Vid repliken "Nu är han här i rummet" skriver han: "Obs! Här börjar en av dramats allra våldsammaste hallucinationer." Och till repliken "Jag kan icke böja knä" förlägger han Den Okändes omvändelse: "HÄR ÄR DET ALLTSÅ



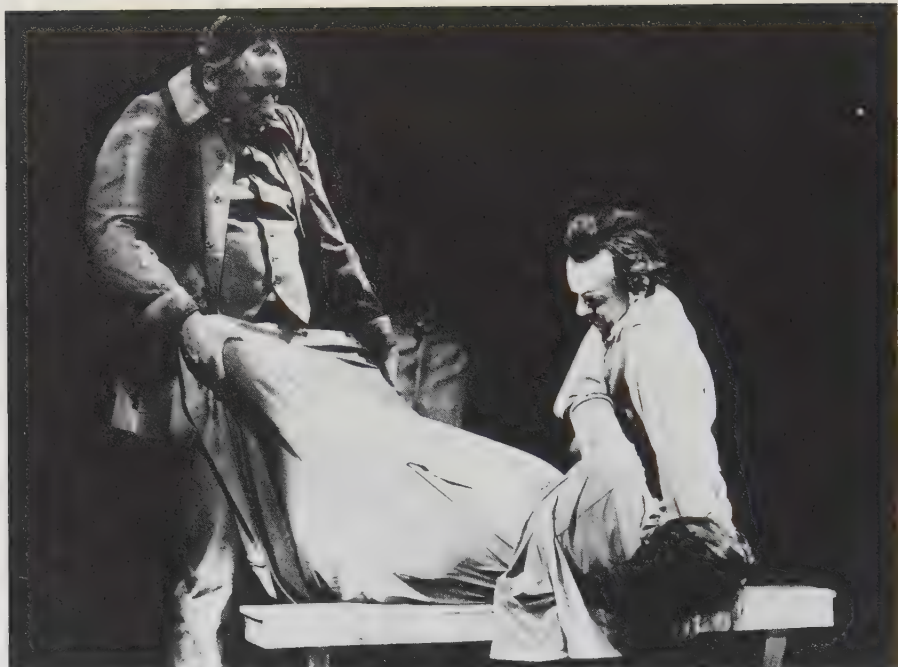
45. Asylscenen (1974). Abedissan — Barbro Hiort af Ornäs, Den Okände — Jan-Olof Strandberg, Confessorn — Anders Ek.

SOM SAULUS BLIR EN PAULUS''. Därefter formar Modren och Den Okände en pietabild.

Det är emellertid i Bergmans gestaltning av andra delen som uppsättningen har sin styrka och blir verkligt intressant. I regimanuset skriver han:

''Jag har hela tiden sett andra delen som helvetets nedersta kretsar. Liksom i en spiral sjunker han allt djupare för att slutligen ge upp staden och gå till religionen, till kyrkan. Men helvetet måste vara liksom blekt av nån sorts fabulös värme. /Alla där/ allt måste vara urblekt och — vitnat. Det ska vara som nästan alla färger hade bleknat.''

I scenen Utanför stugan, där Läkaren (Ulf Johanson) talar om för Den Okände och Damen (Helena Brodin) att han kommer att vara andligen närvarande hos dem i deras mest intima stunder, materialiserar Bergman den tilltänkta si-



46. "Samlagsscenen" i Till Damaskus I—II (1974). Läkaren — Ulf Johanson, Damen — Helena Brodin, Den Okände — Jan-Olof Strandberg.

tuationen. "Det utvecklar sig mer och mer till en fruktansvärd dröm", skriver Bergman. Den Okände och Damen möts i en omfamning på bänken. Läkaren sitter bakom Den Okände och smeker ömsom honom, ömsom Damen, medan de alla vaggar fram och tillbaka. Så reser Läkaren sig upp, skiljer dem åt och markerar ett samlag med Damen som nu ligger på bänken med särade ben. Med rödpenna har Bergman i marginalen skrivit: "OBS! DRÖMMEN".

Från och med denna scen tar uppsättningen en helt annan vändning och Bergman ger sig hän åt ett mer våldsamt, expressionistiskt framställningssätt — inte minst visuellt-scenografiskt. I Laboratoriet dukar han upp ett veritabelt skräckkabinett med en enorm elektricitetsapparat som får ett praktfullt utbrott.

Det finns uttalanden av Den Okände själv som gör att Guldmakarbanketten kan tolkas som en dröm. Vid två tillfällen blir Den Okände (hos Strindberg) dessutom en drömfigur: efter Banketten då han "synes stå i stelkramp, sovande" och efter Fängelset då han står "såsom i hypnotisk sömn", två tillfällen som fått bli mönsterbildande även för andra scener i Bergmans uppsättning.

I intervjun, som gjordes strax efter premiären, vill Henrik Sjögren karaktärisera Guldmakarbanketten i Bergmans utformning som "expressionism" och re-



47. Guldmakarbanketten (1974). Fadren — Per Sjöstrand, Krögerskan — Hjärdís Pettersen, Professorn — Gösta Prüzelius, Den Okände — Jan-Olof Strandberg, Dären Caesar — Frank Sundström.

gissören har inget emot denna beteckning, eftersom "vi strövar fritt i ett värdigt själsligt landskap som är Strindberg" — men han tycker att "absurdism" är ett bättre uttryck, då t.ex. "doktor och Caesar är ett förebud till Dodo och Didi i *I väntan på Godot*". Bergman fortsätter:

Första delen har ju fortfarande någonting kvar av den gamla, visserligen uppbrutna, men dock klart intimistiska, psykologiserade traditionen, medan andra delen i varje andetag, i varje ögonblick är nyskapande och andas med en fruktansvärd intensitet och där pulsen går våldsamt och vad som helst händer.⁵⁴

I Guldmakarbanketten befolkar Bergman scenen med figurer i färggranna uniformer och långa klänningar. Det ger associationer till operett men påminner också om kostymprakten i hans version av spökupén i *Spökskonaten*. Några personer bär masker med stora stirrande ögon, kvinnorna har bara bröst i papiermarché. Den Okände är klädd som tidigare i sin ljusbeige linnekostym — för att markera att det är hans dröm. Bergman kommenterar i regimanuset:

Kom ihåg att detta är den stora förödmjukelsedrömmen. Att känna att alla hänar och bespottar men det hemskaste av allt att det finns något inom dig själv som svarar ja till detta och bejakar förödmjukelsen.



48. Krogen I i Till Damaskus I—II (1974). Den Okände — Jan-Olof Strandberg.

Förvandlingen till Krogen sker helt enkelt genom att de upplädda personerna successivt försvinner och in kommer sluskar av båda könen och omringar Den Okände. Övergången till Rosenkammaren sker lika elegant genom att sluskarna försvinner, Den Okände sitter kvar i sin stol och är plötsligt i Rosenkammaren: Guldmakarbanketten var bara en dröm. Förvandlingen tillbaka till Krogen sker på samma sätt med Den Okände hela tiden sittande i stolen och med omvärlden omkring honom som förändras. Möbler kommer in, en mellanridå dras upp och visar ett sluttande plan i olika nivåer, där samma sluskar som tidigare ligger eller halvligger vid bord. Den Okände befinner sig alltså framför dem. Bergman flyttar även in Den döende på scenen. Till vänster framme vid rampen ligger denne i en säng och liknar till det yttre Den Okände. Till höger på motsatta sidan sitter Damen vid vaggan. I denna scen gör Bergman klart att Den Okände upplever en dröm och befinner sig mitt i den. Och allt detta visas för publiken. I regimanuset benämns scenen "den hemska drömmen i dess förlängning". Den når sin höjdpunkt när Dominikanerna kommer in med höjt kors, korgosse och rökelse, medan kroggästerna krälar i softet. Jan-Olof Strandberg spelar här ut Den Okändes hela ångest till bristningsgränsen men utan att se på upptåget och mera



49. Krogen II (1974). Vid bordet: Den Okände — Jan-Olof Strandberg, Läkaren — Ulf Johanson. På uppbyggnaden: Confessorn — Anders Ek.

som om han upplevde det inom sig. Han är både drömmare och mitt uppe i drömmen. Bergman blandar olika fiktionsplan och skapar slutligen på så vis drömstämning.

Damen hade i Helena Brodins utformning fått en viss styrka, men också värme och mildhet. "Hennes svala sensualism binder Damen i en kylig värme som inte är beräknande, utan avvaktande", skriver Bengt Jahnson.⁵⁵ En poäng är att Damen och Modern (Aino Taube) förblir lika goda, trots att Den Okände uppfattar dem som onda. Alf Thoor berättar:

"Se så elak", säger Den Okände, och man förstår att det ligger i hans inbillning.

"Du är det elakaste", säger han till svärmodern. Aino Taubes ansikte är just motsatsen, det uttrycker stilla, djup, erfaren sorg, och medkänsla.⁵⁶

På denna punkt materialiserar alltså inte Bergman Den Okändes hallucinationer.

Sammanfattning

I *Drömspelet* skildrar Bergman inte verkligheten, inte verkligheten som en dröm — utan teatern själv som teater. Publiken och scenen befinner sig på samma plan. Diktaren har gjorts till centralfigur. Det är hans tankar som tar scenisk gestalt och ibland går han in i sin skapelse. Han iscensätter ett spel här och nu — ibland roar det honom att iscensätta en dröm med ikoniska medel, framför allt i promotionsscenen (de förryckta proportionerna, Advokatens luktande, byxtappande etc). Men det är en dröm utan drömstämning. Drömmen visas som spel, som teater.

I *Spöksonaten* vill Bergman dra in publiken i spelet genom att placera huset på publikens plats och likaså i första akten uppluckra gränsen mellan scen och salong genom att låta en del av husets invånare figurera på ett speciellt område vid "rampen". Gubben görs vital — till en person bland de övriga, Studenten likaså. Bergman ser dramat som Strindbergs dröm och han vill akt för akt tränga allt djupare ner i författarens medvetande, men detta får inget uttryck i uppsättningen. Andra akten domineras av de färggranna kostymerna och ett brutalt utspel (framför allt i demaskeringen av Översten) — ett utspel som stegras i tredje akten i uppgörelsen mellan Studenten och Fröken.

I *Till Damaskus I—II* görs inga försök att dra in publiken i spelet. Uppsättningen är såtillvida konventionell. Här försöker Bergman att gestalta ett "själslandskap", den ena sömndrömmen efter den andra — drömmar som Den Okände drabbas av och som han slutligen ingår i: scenen med De brunklädda, Asylscenen, samlagsdrömmen, Guldmakarbanketten-Krogen I och Krogen II. Genomgående för de tre uppsättningarna är att Bergman handskas fritt med de olika fiktionsplanen och scenens förhållande till publiken, vilket skapar en viss osäkerhetskänsla men också förutsättningar för drömstämning — framför allt i den sista avdelningen av *Till Damaskus I—II*.

Brandell har på ett lysande sätt uttryckt hur Bergman skiljer sig från Strindberg:

För Strindberg vacklar stämningen fram och tillbaka mellan det vardagliga och det visionärt-expressionistiska, och ibland tänkte han sig en cirkelgång tillbaka till vardagligheten efter en visionär kulmen. Bergman vill ha en rak linje, en alltmer stegrad intensitet, allt starkare och kusligare drömeffekter. Ingen tar så smidigt som han språnget från vardag till vision, men han vill helst inte ta det i motsatt riktning. Därför blir "avklädningen" av Fröken i Spöksonatens sista akt så viktig för honom, och därför slår han sönder "cirkelkompositionen" i *Till Damaskus*.⁵⁷

I sin första Drömspelsuppsättning på scenen tar Bergman demonstrativt avstånd från Molanders Strindbergsuppsättningar. Den är också en personlig variant av 60-talets orientering mot *Verfremdungsteatern* och idén om den "tomma" scenen. Bergman är i *Drömspelet* inte intresserad av drömstämningen — men väl av drömmen som sådan. I *Till Damaskus I—II* överger han *Verfremdungsteatern* och den avskalade scenen och försöker med ikoniska medel gestalta "riktiga" sömndrömmar genom en våldsamt *expressionism* scenografiskt och spelmässigt. Därmed föregriper han betoningen av det visuella och det kroppsliga utspelet, som dominerat teatern från slutet av 70-talet och till dags dato.⁵⁸

Avslutning

Tre olika dramer — *Till Damaskus I—II*, *Ett drömspel*, *Spöksonaten* — med sinsemellan olika verklighetsuppfattningar och stämningar, tre olika huvudpersoner med sinsemellan olika relationer till sin omvärld: Den Okände som inte vet om den verklighet som omger honom är verklighet eller hallucinationer (även när det är fråga om verklighet, vilket det oftast är), Indras dotter som går omkring på jorden och upplever det egendomliga livet med alla sina förvandlingar som en dröm, Studenten som upplever livet som lögn och död. Trots olikheterna finns det mer som förenar än skiljer dessa dramer: framför allt drömsämningen, som främst skapas genom att huvudpersonen fungerar som åskådare till en rad drömartade (tids- och rumsupphävande) pjäser i pjäsen.

De här genomgångna uppsättningar visar att man på teatern använt sig av alla de tre möjligheterna för att skapa drömsämning på scenen (se s 60). I Grandinsons *Till Damaskus I* (1900) gjordes åskådarna i salongen till "drömmare" av dramat genom scenen på scenen och valvbågen, Den Okände (August Palme) placerades på samma plan som det drömartade utom i Asylscenen, där han blev en åskådare till en drömartad pjäs i pjäsen. I Barnowskys uppsättning (1914) placerades troligen Den Okände (Friedrich Kayssler) på samma plan som det drömartade. I Molanders *Till Damaskus I* (1937) var Den Okände (Lars Hansson) en åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäsen. I Bergmans sammanfogning av dramats båda delar (1974) placerades Den Okände (Jan-Olof Srandberg) på samma plan som det efterhand alltmer drömartade, i "riktiga" sömndrömmar, i ett "själslandskap".

I Castegrens *Ett drömspel* (1907) gjordes ett nytt försök att göra åskådarna till "drömmare" genom vallmobågen. I Bernauers uppsättning (1916) lyckades man göra åskådarna till "drömmare" genom slöjan och ovalen och samtidigt Indras dotter (Irene Triesch) till en åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäsen, i vilka Ludwig Hartau som Officern tillhörde det mest drömartade. I Molanders *Ett drömspel* (1935) var Dottern (Tora Teje) en åskådare till en rad — med nästan omärkliga förvandlingar presenterade — pjäser i pjäsen, i vilka Lars Hanson som Officern var mest framträdande drömfigur. I Bergmans uppsättning av *Drömspelet* (1970) visades dramat som spel, som teater med Diktaren, dramat och publiken på ett och samma plan.

Vid urpremiären på *Spöksonaten* (1908) försökte man placera alla figurer på

samma plan som det drömartade. I Reinhardts uppsättning (1916) gjordes Studenten (Paul Hartmann) till en åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäsen, i vilka även Gubben (Paul Wegener) ingick som drömartad spökfigur. I Molanders *Spöksonaten* (1942) erbjöds åskådarna identifikationsmöjlighet genom Karlplanshuset och här var både Gubben (Lars Hanson) och Studenten (Frank Sundström) åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäsen. I Bergmans uppsättning (1973) var avsikten att så småningom tränga allt djupare ner i författarens, Strindbergs medvetande, genom att placera alla figurer på samma plan som det efterhand alltmer drömartade i ett allt hårdare utspel.

Det är påfallande hur man i de första uppsättningarna under påverkan av symbolismen ville få allt på scenen att framstå som en drömvärld. Delvis lyckades man uppnå detta vid uruppförandet av *Till Damaskus I* 1900. Men det var först med expressionismen på 10-talet som Strindbergs drömspelsdramatik skulle bli förlöst. Då införde man också en person på scenen som genomgående åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäser. I kombination med en suggestiv, expressionistisk iscensättningskonst nåddes lysande resultat. Molander bryter mot detta och förenar realism, surrealism och ikonisk drömgestaltning men har genomgående en person i dramat som åskådare till en rad drömartade pjäser i pjäser. Molanders uppsättningar är väl de som kommer närmast de strindbergska texterna. Bergman är till en början inte intresserad av drömscenen. Han inleder sin Strindbergssvit med *Verfremdungsteater* och en avskalad scen. Det är först när han hänger sig åt en våldsam, expressionistisk och ikonisk drömgestaltning, som han uppnår drömscenen.

Det bör ha framgått hur viktig drömscenen är på scenen — inte som krydda utan genom att den gestaltar en verklighetsuppfattning, uppfattningen att vår verklighet ibland framstår som drömartad, som en dröm. Denna verklighetsuppfattning är strukturerande för Strindbergs drömspelsdramatik och dess viktigaste budskap. Genom drömscenen ges illusion av en "sannare" verklighet, verkligheten "i sig", den "inre" verkligheten.

På teatern går det inte att skapa absolut illusion av verklighet. Men genom drömscenen kan man skapa absolut illusion av en drömartad verklighet.

Det har visats att drömscenen inte enbart kan skapas med yttre medel, med teatereffekter, med trick — utan endast genom speciella relationer. Det är svårt att ge en dröm på scenen drömscenen. Då är det paradoxalt nog lättare att ge verkligheten, som Strindberg hela tiden gestaltar, drömscenen. Det räcker inte enbart med att något drömartat införs, med ett upphävande av tid och rum. Det räcker inte enbart med en pjäs i pjäsen. Men med en person i dramat som åskådare till en drömartad pjäs i pjäsen finns de bästa förutsättningarna för drömscenen.

Rollistor och produktionsdata

Till Damaskus I

Regi: Emil Grandinson

Scenografi: Carl Grabow

Den Okände	August Palme
Damen	Harriet Bosse
Tiggaren	Frans Envall
Confessorn }	
Läkaren	Axel Hansson
System	Hilda Klefberg
Dåren Caesar	Erland Wagner
Den Gamle	Justus Hagman
Modren	Lotten Dorsch
Abedissan	Tyra Dörum

Uppremiär på Kungliga Dramatiska teatern den 19 november 1900.

Ett drömspel

Regi: Victor Castegren

Scenografi: Carl Grabow

Indras dotter	Harriet Bosse
Diktaren	Ivan Hedqvist
Advokaten	Tore Svennberg
Officern	Iwar Kåge
Glasmästaren	Gustaf Ranft
Fadren	Edvard Strindin
Modren	Lydia Molander
Portvakterskan	Louise Fahlman
Affischören	Ture Holm
Sufflören	Sven Bergvall
En korist	Herr Bartholdi
En balettflicka	Margaretha Sachs
Lina	Constance Byström
Kristin	Elisabeth Hjortsberg
Fula Edit	Berta von Schantz
Edits mor	Annalisa Axelsson
Karantänmästaren	Gösta Hillberg
Magistern	Victor Castegren
Han	Teodor Ullman
Hon	Pauline Lindstedt(-Brunius)
En pensionerad	Gustaf Bruno
Den blinde	John Riego

Mannen	Arthur Cederborg
Hustrun	Ingrid Andersén
Herrn	Edvard Strindin
Fruen	Fru Lundberg
Förste kolbäraren	Gustaf Bruno
Andre kolbäraren	Harald Boström
Dekanus för teol.fak.	Oscar Bäckström
Dekanus för fil.fak.	Nils Personne
Dekanus för med.fak.	Konstantin Axelsson
Dekanus för jur.fak.	Oscar Ekelund
Lordkanslern	Oscar Byström

Urpremiär på Svenska teatern den 17 april 1907.

Spöksöndagen

Gubben Hummel	Johan Ljungquist
Studenten	Helge Wahlgren
Mjölkflickan	Mona Geijer
Den döde	Gustaf Norman
Den Mörka Damen	Manda Björling
Översten	August Falck
Mumien	Svea Åhman
Fröken	Anna Flygare
Den Förnämde	Gösta Gustafson
Johansson	Nils Johannison
Bengtsson	Alrik Kjellgren
Fästmon	Fröken Forsström
Kokerskan	Karin Alexandersson

Premiär på Intima teatern den 21 januari 1908.

Till Damaskus I

Regi: Victor Barnowsky

Scenografi: Sven Gade

Den Okände	Friedrich Kayssler
Damen	Lina Lossen
Tiggaren	Heinz Salfner
Läkaren	Heinrich Schroth
Systemen	Clara Stella-Heinich
Den Gamle	Rudolf Klein-Rohden
Modren	Ilka Grüning
Abedissan	Elisabeth Huch
Confessorn	Max Landa
Dären Caesar	Kurt Götz
Värden	Guido Herzfeld
En kypare	Julius Markow

Premiär på Lessingtheater i Berlin den 17 april 1914.

Ett drömspel

Regi: Rudolf Bernauer'

Scenografi: Svend Gade

Indras dotter	Irene Triesch
Indras röst	Hans Mierendorff
Glasmästaren	Willy Appelt
Officern	Ludwig Hartau
Modren	Frieda Richard
Fadren	Felix Ritter
Lina	Anna Ernst
Portvakterskan	Jenny Marba
Affischören	Gustav Bolz
Sångerskan	Maria Hirschlein
Balettflickan	Lina Salten
Koristen	Conrad Callehn
Sufflören	Max Zilzer
Polisen	Franz Römer
Advokaten	Friedrich Kayssler
Kristin	Erna Schöller
Karantänmästaren	Hans Mierendorff
Diktaren	Alfred Abel
Han	Herbert Kiper
Hon	Agda Nilsson
Pensionären	Carl Wagner
Fula Edit	Sonnja Friedmann
Modren	Gertrud Deutsch
En sjöofficer	Heinz Löser
Magistern	Hermann Picha
En pojke	Lotte Müller
Mannen	Fritz Achterberg
Hustrun	Ethel Sharon
Den Blinde	Guido Herzfeld
Förste kolbäraren	Hugo Bauer
Andre kolbäraren	Wilhelm Holtzendorff
Lordkanslern	Alfred Kühne
Dekanus för teol.fak.	Carl Vavra
Dekanus för med.fak.	Fritz Lion
Dekanus för jur.fak.	Felix Roffert
Dekanus för fil.fak.	Heinz Schall
Don Juan	Willy Schäfer
Koketten	Mia Jellika
Vännen	Gynth Syber
Herrn	Fritz Winter
Frun	Gertrud Arnt

Premiär på Theater in der Königerrätzer Strasse i Berlin den 17 mars 1916.

Spöksöaton

Regi: Max Reinhardt

Scenografi: Gustav Knina

Gubben Hummel	Paul Wegener
Studenten	Paul Hartmann
Mjölkflickan	Gertrude Welcker
Portvakterskan	Olga Heydecker
Den Döde Konsuln	Wilhelm Huch
Den Mörka Damen	Hedwig Meyer
Översten	Bruno Decarli
Mumien	Gertrud Eysoldt
Fröken	Roma Bahn
Den Förnäme	Hans Hamsa
Fästmön	Elsa Wagner
Johansson	Max Kronert
Bengtsson	Siegmund Nunberg
Kokerskan	Hermine Strassmann-Witt
En flicka	Susanne Liebrecht
Tiggare	Heinrich von Reichardt
	Dietrich Jenke

Premiär på Kammerspiele des Deutsches Theaters i Berlin den 20 oktober 1916.

Ändringar vid gästspelet på Kungliga teatern (Operan) i Stockholm den 3 maj 1917:

Mjölkflickan	Johanna Terwin
Portvakterskan	Else Lorenz
Den Mörka Damen	Grete Bendorff
Fröken	Else Eckersberg
Den Förnäme	Conrad Veidt
Johansson	Paul Biensfeldt
Kokerskan	Margarete Kupfer
Tiggare	Bernhard Goetzke
	Armin Schweizer

Vid gästspelet på Lorensbergsteatern i Göteborg den 10 maj 1917 spelades Gubben Hummel av Werner Kraus. (I övrigt samma rollbesättning som i Stockholm.)

Ett drömspel

Regi: Olof Molander

Scenografi: Sven-Erik Skawonius

Projektionsbilder efter skisser av Isaac Grünewald

Indras dotter	Tora Teje
Indras röst	Sven Bergvall
Glasmästaren	Gösta Hillberg
Officern	Lars Hanson

Fadren	Georg Blickingberg
Modren	Hilda Borgström
Lina	Ellen Borlander
Portvakterskan	Tyra Dörum
Affischören	Axel Högel
Sångerskan	Lillie Lundahl
Balettflickan	Irma Christenson
Koristen	Lars Seligman
Sufflören	Axel Janse
Polisen	Gunnar Björnstrand
Advokaten	Gabriel Alw
Kristin	Renée Björling
Karantänmästaren	Torsten Winge
Don Juan	Lars Seligman
Diktaren	Ivar Kåge
Han	Frank Sundström
Hon	Signe Hasso
Pensionären	Josua Bengtsson
En jungfru	Irma Christenson
En sjöofficer	Willie Sjöberg
Alice	Lillie Lundahl
Fula Edit	Ann-Mari Johansson
Edits moder	Frida Winnerstrand
Magistern	Rune Carlsten
Den Blinde	Georg Blickingberg
Lordkanslern	Olof Sandborg
Dekanus för teol.fak.	Rune Carlsten
Dekanus för fil.fak.	Josua Bengtsson
Dekanus för med.fak.	Willie Sjöberg
Dekanus för jur.fak.	Sven Bergvall

Premiär på Kungliga Dramatiska teatern den 25 oktober 1935.

Till Damaskus I

Regi: Olof Molander

Scenografi: Sven-Erik Skawonius

Den Okände	Lars Hanson
Damen	Märta Ekström
Tiggaren	Gabriel Alw
Dären Caesar	Olof Widgren
Modren	Hilda Borgström
Läkaren	Rune Carlsten
Systemn	Hjördis Pettersson
Den Gamle	Gunnar Olsson
Confessorn	Georg Blickingberg
Abedissan	Frida Winnerstrand

Premiär på Kungliga Dramatiska teatern den 27 februari 1937.

Spöksonaten

Regi: Olof Molander

Scenografi: Sven-Erik Skawonius

Gubben Hummel	Lars Hansson
Studenten	Frank Sundström
Översten	Sven Bergvall
Mumien	Märta Ekström
Fröken	Inga Tidblad
Johansson	Olof Widgren
Bengtsson	Holger Löwenadler
Den Mörka Damen	Anna Lindahl
Den Förnäme	Torsten Liliecrona
Mjölkflickan	Eivor Landström
Fästmän	Mimmi Pollack

Premiär på Kungliga Dramatiska teatern den 16 oktober 1942.

Drömspelet

Regi: Ingmar Bergman

Scenografi: Lennart Mörk

Diktaren	Georg Årlin
Agnes	Malin Ek
Glasmästaren	Oscar Ljung
Officern	Holger Löwenadler
Fadren	Henrik Schildt
Modren	Aino Taube
Lina	Ellika Mann
Portvakterskan	Birgitta Valberg
Affischören	John Harryson
Sångerskan	Irene Lindh
Balettflickan	Kari Sylwan
Koristen	Dora Söderberg
Sufflören	Olof Willgren
Polisen	Hans Sundberg
Advokaten	Allan Edwall
Rektorn	Ragnar Arvedson
Kristin	Aino Taube
Karatänmästaren	Gösta Prüzelius
De sjuka	Hans Sundberg
	Ragnar Arvedson
Don Juan	Einar Axelsson
Koketten	Dora Söderberg
Vännen	Henrik Schildt
Han	Jan Dolata
Hon	Irene Lindh

Pensonären	Oscar Ljung
Förste kolbäraren	Axel Düberg
Andre kolbäraren	Olof Willgren
Herrn	John Harryson
Frun	Dora Söderberg
Fula Edit	Kari Sylwan
Edits mor	Birgitta Valberg
En sjöofficer	Jan Dolata
Alice	Irene Lindh
Den Blinde	Hans Strååt
Magistern	Olle Hilding
Lordkanslern	Renée Björling
Teologin	Henrik Schildt
Medicinen	Olle Hilding
Filosofin	Hans Sundberg
Juridiken	Axel Düberg
Skalden	Hans Strååt
Indras dotter	Kristina Adolphson
Dessutom	Ann Andersson, Marie Andersson, Inger Eiservall, Bruno Winzell, Göran af Wåhlberg, Sanna Törnqvist, Anna Bergelöv

Premiär på Kungliga Dramatiska teaterns lilla scen den 14 mars 1970.

Spöksösten

Regi: Ingmar Bergman
Scenografi: Marik Vos

Gubben Hummel	Toivo Pawlo
Studenten	Mathias Henrikson
Översten	Anders Ek
Mumien	Gertrud Fridh*
Fröken	Gertrud Fridh*
Johansson	Axel Düberg
Bengtsson	Oscar Ljung
Den Mörka Damen	Harriet Andersson
Den Förnämde	Frank Sundström
Mjölkflickan	Kari Sylwan
Fästmön	Dora Söderberg
Kokerskan	Hjördis Pettersson
Den Döde	Ragnar Arvedson
Portvakterskan	Marianne Karlbeck
Dessutom	Hans Beck-Friis, Gunnar Berggren, Karl-Axel Forssberg, Raymond Johansson, Viktor Larsson, Gertrud Mariano, Malin Wallén, Maria Selander, Ulf von Zweigbergk
*Stand-in	Karin Thulin

Premiär på Kungliga Dramatiska teaterns stora scen den 13 januari 1973.

Till Damaskus I—II

Regi: Ingmar Bergman

Scenografi: Marik Vos

Den Okände	Jan Olof Strandberg
Damen	Helena Brodin
Tiggaren	Anders Ek
Dominikanern	
Läkaren	Ulf Johanson
Dåren Caesar	Frank Sundström
Modren	Aino Taube
Fadren	Per Sjöstrand
Den Gamle	Oscar Ljung
Professorn	Gösta Prüzelius
Krögerskan	Hjördis Pettersson
Kvinna 1	Ellika Mann
Kvinna 2	Gertrud Fridh
Slusk 1	Birger Malmsten
Slusk 2	Segol Mann
Polisen	Dennis Dahlsten
Barnmorskan	Dora Sjöberg
Värden	Per Grundén
Abedissan	Barbro Hiort af Ornäs
Pigan	Gerthi Kulle
Gäst 1	Gösta Söderberg
Gäst 2	Karl-Axel Forssberg
Gäst 3	Åke Wästersjö
Dessutom	Per Areskog, Linnea Broberg, Susanne af Burén, Thotte Dellert, Inger Eiserwall, Nina Gaines, Börge Krüger, Magnus Liljeroos, Franco Mariano, Gabriella Mariano, Gertrud Mariano, Anita Molander, Björn Novén, Gunnar Rundkvist, Ulf von Zweigbergk, Maria Selander/Susanna Söderström, Malin Wallén/ Monica Andersson.

Premiär på Kungliga Dramatiska teaterns stora scen den 1 februari 1974.

Noter

Inledning

- 1 Samma notis var införd i *Dagens Nyheter* 21.7.1898, *Malmö-Tidningen* 21.7.1898, *Göteborgs-Posten* 22.7.1898 och *Svenska Dagbladet* 22.7.1898. *Till Damaskus I* hade redan den 8 mars avsänts till Gustaf af Geijerstam, som var Strindbergs kontaktman vid Gernandts förlag. Den andra delen avslutades enligt Ockulta dagboken den 17 juli s å. Se *Samlade skrifter* del 29, s 366 och Gunnar Ollén, *Strindbergs Dramatik*, Sthlm 1961, s 240.
- 2 Alfred Lindkvist i *Stockholms-Tidningen* 28.10.1898.
- 3 Karl Warburg i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 2.11.1898.
- 4 Georg Nordensvan i *Aftonbladet* 3.11.1898.
- 5 Edvard Alkman i *Dagens Nyheter* 24.11.1898.
- 6 Carl David af Wirsén i *Post- och Inrikes Tidningar* 5.11.1898.
- 7 Georg Nordensvan i *Abl* 3.11.1898.
- 8 Svenska Dagbladet 28.10.1898. Se även Oscar Levertin, *Samlade skrifter, Svensk litteratur I*, Sthlm 1908, s 16.
- 9 *DN* 24.11.1898.
- 10 *GHT* 2.11.1898
- 11 *SvD* 28.10.1898.
- 12 J. & W. Grimm, Artikeln ”Traumspiel”, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1890—1935.
- 13 Harald Elovson, Artikeln ”Drömspel”, *Svenskt litteraturllexikon*, Stockholm 1970. Se även artikeln ”Drömspel”, *SAOB*.
- 14 Maurice Gravier, *Strindberg et le théâtre moderne I: L'Allemande*, Lyon & Paris 1949, s 153.

1. Forskningsöversikt

- 1 Göran Lindström, ”Strindbergsforskning 1915—1962”, *Svensk litteraturtidskrift*, 25e årg, Lund 1962, s 65f.
- 2 *Strindbergs dramer II*, s 55 resp 314.
- 3 *Strindbergs dramer II*, s 41.
- 4 *August Strindberg*, 2:a uppl., Sthlm 1948, s 239 resp 291.
- 5 *Strindbergs dramer II*, s 41 resp *August Strindberg*, s 230.
- 6 *Strindbergs dramer II*, s 57 resp 75.
- 7 *August Strindberg*, s 354.
- 8 *August Strindberg*, s 363.
- 9 *Strindbergs dramer II*, s 52 resp 55.
- 10 *Strindbergs dramer II*, s 313.
- 11 *Strindbergs dramer II*, s 316
- 12 *Strindbergs dramer II*, s 316f.
- 13 *Strindbergs dramer II*, s 318.
- 14 *Strindbergs dramer II*, s 319.
- 15 *Strindbergs dramer II*, s 321f.
- 16 *Strindbergs dramer II*, s 322.
- 17 *Strindbergs dramer II*, s 318 och *August Strindberg*, s 301.

- 18 *Strindbergs dramer II*, s 393 resp 396.
- 19 *August Strindberg*, s 353.
- 20 *August Strindberg*, s 362 resp *Det moderna dramat*, s 161.
- 21 *Strindbergs dramer II*, s 394.
- 22 *Det moderna dramat*, s 160.
- 23 *Strindbergs dramer II*, s 88.
- 24 Dahlström, s 39ff.
- 25 Diebold, *Anarchie im Drama*, Frankfurt a M 1921, s 174. Diebold har en gång för alla utnämnt *Till Damaskus* till "Mutterzelle des expressionistischen Dramas", s. 173. Jfr. Dahlström, s 119 f.
- 26 Dahlström, s 180, 182, 193, 198, 201.

Den förste som i större skala för fransk publik presenterade Strindbergs dramatik var Alfred Jolivet i boken *Le théâtre de Strindberg* (1931). Även han ansluter sig till "projektionsteorin": "L'Inconnu projette hors de lui, dans un espace imaginaire, les différents aspects de son moi." (s. 238.) I Asylscenen möter enligt Jolivet Den Okände sig själv — materialiserad genom "spökerna". Genom dessa och genom Confessorns mun uttalar han där förbannelsen över sig själv (s. 244).

Jolivet går t.o.m. så långt att han ser Kokerskan i *Spöksonaten* som en projektion av Frökens lidande: "Elle n'est pas autre chose qu'une matérialisation effrayante et grotesque de la maladie implacable qui ronge chez la jeune fille les racines mêmes de la vie." (s. 327.) Det är onekligen ett tänkvärt försök att göra denna problematiska figur mer acceptabel genom att placera henne på samma överklighetsplan som Mjölkflickan och Den döde konsuln.

- 27 Carl Öhman, *August Strindberg and the Origin of the Scenic Expressionism*, Helsingfors 1961; Göran Lindström, "Strindbergsforskning 1915—1962", *Svensk litteraturtidskrift*, Lund 1962: "Det får slutligen medges, att Lamms framställning av Strindbergs förhållande till teatern inte är fullt tillförlitlig. Bilden av den obekymrade ignoranten stämmer inte med den bild man får av Strindbergs korrespondens med sina regissörer, skådespelare och översättare." (s 67.) Se även Maurice Gravier, "Strindberg, père du théâtre moderne", *Institut Suédois* nr 15, Stockholm 1962: "Strindberg a écrit toutes ses pièces, sans perdre de vue un seul instant les exigences et les servitudes de la scène." (s 26.)
- 28 Bland "freudianska" analyser kan nämnas Evert Sprinchorn, "Logiken i Ett drömspel" i *Synpunkter på Strindberg* (red Gunnar Brandell), Stockholm 1964 (tidigare tryckt i *Modern Drama*, december 1963) och Guy Vogelweith, *Le personnage et ses métamorphoses dans le théâtre de Strindberg*, Diss Paris 1971 (Stencil), tryckt under titeln *Le psychothéâtre de Strindberg, Un auteur en guêpe de métamorphose*, Paris 1972.
- 29 Se även Maurice Gravier, "Strindberg et Kafka" i *Études Germaniques*, 8e Année, no 2—3, Paris 1958, s 118—140 och Peter Sedlacek, *August Strindberg und Franz Kafka, Versuch einer vergleichenden Betrachtung von Persönlichkeit und Werk*, Diss Wien 1965 (Stencil).
- 30 "Strindbergsforskning 1915—1962", *Svensk litteraturtidskrift*, 25e årg, Lund 1962, s 74.
- 31 I svensk översättning *Det moderna dramas teori*, Sthlm 1972, s 12ff.
- 32 Herta Schmid, "Die Bedeutung des dramatischen Raums in A.P. Cechovs 'Visnevij sad' (Der Kirschgarten) und A. Strindbergs 'Gespenstersonate'", *International Congress of Slavists* nr 8 (i Zagreb), München 1978. Se även Fritz Paul, "Episches Theater bei Strindberg?", *Germanisch-Romanische Monatschrift*, Neue Folge, Band XXIV, Heidelberg 1974, s 323—339.
- 33 Beträffande *Ett drömspel* stöder sig Lunin bl a på Wolfgang Kayzers formulering: "In

- Strindbergs berömda Traumspelet weist nur der Titel auf die Traumeinkleidung." (*Das sprachliche Kunstwerk*, 5 uppl, Bern & München 1959, s 196; Lunin, s 193.)
- 34 Öhman, s 107, 140, 142, 149.
- 35 Öhman, s 64; Lamm, *Strindbergs dramer II*, s 369.
- 36 Öhman, s 164, 167, 209.
- 37 Trots efterforskningar på Kungl. Biblioteket, hos Gandinsons släktingar, Torsten Eklund (utg av Strindbergs *Brev*) och Carl Öhman har det inte lyckats mig att spåra Grandinsons dagbok och de brev som Öhman citerar.
- 38 Fränkl, s 102, 107f, 113.
- 39 I uppsatsen "Strindbergs verklighetsskildring i Till Damaskus I", *Studiekamraten*, nr 1, 1962, s 4—7 har jag behandlat projektionsteorin och kommer där fram till att Den Okändes omvärld inte enbart kan ses som en projektion av hans inre utan även måste ges objektiv existens.
- 40 *Strindbergs dramer II*, s 369.
- 41 *August Strindberg*, s 366. Som elev staterade Strindberg 1869 i *Maria Stuart i Skottland, Fåktaren från Ravenna, Lady av Worsley-Hall*, samt operorna *Zampa*, *Judinnan*, *Wilhelm Tell*, *Ernani* och *Afrikan* — i den senare förekom den mest praktfulla skeppsbrott som någonsin skådats på en svensk scen. Se Gunnar Ollén, "Strindberg som muskelknutte på Operan", *Entré*, årg. 7, nr. 2, Sthlm. 1980
- 42 *Samlade Skrifter*, del 50, *Öppna brev till Intima teatern*, Sthlm 1927, s 285.
- 43 *Strindbergs dramer II*, s 84 och 88. Se även Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Sthlm 1961, s 86.

2. Drömmar på scenen — en teaterhistorisk översikt.

- 1 Platon, *Staten i Skrifter III*, övers Claes Lindskog, Sthlm 1922, s 275f.
- 2 Aischylos, *Prometeus*, övers Emil Zilliacus, Sthlm 1931, s 57. Dramernas tillkomstår i enlighet med *Encyclopedia of World Drama* (utg McGraw-Hill), New York 1972.
- 3 Aischylos, *Eumeniderna*, övers Emil Zilliacus, Sthlm 1930, s 28ff; Aischylos, *Orestien*, övers Emil Zilliacus, Sthlm 1947, s 201ff. (Berättade drömmar förekommer i Aischylos *Perserna*, *Prometeus* och *Gravoffret*, i Sofokles *Oidipus* och *Elektra*, i Euripides *Ifigenia i Tauris* och *Rhesus*. Se William Stuart Messer, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, New York 1918, s 60ff.) Se även Georg Devereux, *Dreams in Greek Tragedy, An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford 1976.
- 4 Aischylos, *Perserna*, övers Emil Zilliacus, Sthlm 1934, s 69ff.
- 5 Messer, s 75. Se även John Barker Stearns, *Studies of the Dream as a Technical Device in Latin Epic and Drama*, Lancaster 1927, s 38.
- 6 Stearns, s 29.
- 7 Stearns, s 39.
- 8 Mortensen, *Strindberg som jag minnes honom*, Sthlm 1930, s 60.
- 9 Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, London 1967, s 18—28.
- 10 Agne Beijer, *Slottsteatrar på Drottningholm och Gripsholm*, Sthlm 1937, s 27 och 30. Se även Beijer, "Visions célestes et infernales dans le théâtre du moyen age et de la renaissance", *Les Fêtes de la renaissance*, utg Jean Jacquot, Paris 1956 och Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Stockholm & Towota 1977, s 33ff.

- 11 Righter, *Shakespeare an the Idea of the Play*, s 25.
- 12 Righter, s 20ff, 38, 42ff och Szondi, *Det moderna dramats teori*, Sthlm 1972, s 12ff.
- 13 Righter, s 60 och Ernst Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953, s 138.
- 14 Kring företeelsen "pjäsen i pjäsen" finns en stor litteratur. Här kan nämnas Joachim Voigt, *Das Spiel im Spiel*, Diss Göttingen 1954; Robert J. Nelson, *Play within the Play, The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, New Haven 1958; Claudia Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur besonders bei Goldoni und Pirandello*, Diss Bern, Neapel 1964; Robert Egan, *Drama within Drama, Shakespeare's Sense of his Art in King Lear, The Winter's Tale and The Tempest*, Columbia University Press, New York & London 1972.
- 15 Enligt svensk litteraturhistorisk tradition räknas Shakespeare till renässansen — se t ex Henrik Schück, *Allmän litteraturhistoria*, bd 3, 2dra rev uppl, Sthlm 1950, s 536—597. I Heinz Kindermann, *Theatergeschichte* behandlas Shakespeare i del III: Barockzeit, Salzburg 1959.
- 16 Majorie B. Garber, *Dream in Shakespeare, From Metaphor to Metamorphosis*, Yale University Press, New Haven 1974, s 155f.
- 17 Garber, s 161f.
- 18 Max Arnold, *Die Verwendung des Traummotivs in der englischen Dichtung von Chaucer bis auf Shakespeare*, Diss Kiel 1912, s 42f. Se även Jürgen Struwe, *Das Traummotiv im englischen Drama des XVII. Jahrhunderts*, Diss Heidelberg 1913.
- 19 Ella Sartorius, *Der Traum und das Drama*, München 1936, s 8ff, 18, 20f.
- 20 Sartorius, s 8ff och Garber 19ff.
- 21 *Shakespeares dramatiska arbeten*, bd 11, Lund 1927, s 75f. Elisabeth Frenzel, Artikeln "Der träumende Bauer", *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1970.
- 22 Pedro Calderon de la Barca, *Livet en dröm*, övers Erik Blomberg, Sthlm 1956, s 92.
- 23 Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, 2a rev uppl, Sthlm 1962, s 16.
- 24 Agne Beijer, *Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm*, Sthlm 1937, s 34 och 39.
- 25 Agne Beijer, s 47.
- 26 Se även Gösta M. Bergmans beskrivning av Buontalenti's intermezzo *Jakobs dröm* i ett sacra representatione: *Esaltazione della Croce* (Florens 1589), *Lighting in the Theatre*, Sthlm 1977, s 41.
- 27 Agne Beijer, s 66.
- 28 Gösta M. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890—1925*, Sthlm 1966, s 303f; Ring, s 237.
- 29 Bergman, s 213, 216, 225.
- 30 Johan Henrik Kjellgren, *Gustaf Wasa*, Sveriges litteratur, del 4, Sthlm 1963, s 30f, 57f och 61ff. Se även Lennart Breitholtz, *Studier i frihetstidens litteratur*, Uppsala 1956, s 128.
- 31 Rune Waldekrantz, *Så föddes filmen*, Sthlm 1976, s 38, 91, 19 och 96ff.
- 32 Se exempelvis bilden av "Eremitens dröm" i Pixérécourts uppsättning av *Le Mont sauvage*, Bergman, *Lighting in the Theatre*, s 238.
- 33 Albert Wiesner, *Der Traum im Drama der Romantik*, Diss Basel 1919, s 42. Wiesner behandlar även några 1900-talsdramer. Om *Ett drömspel* heter det: "Nun allein durch das Gefüge der Traumdarstellung sollt uns ein Wissen um die Natur des Vorgeführten werden. Dass man nun aber wirklich traumhaftes Geschehen mitzuerleben wähnt, kann nicht gesagt werden. Der Versuch scheint misslungen." (s 357.) Se även Walter Oberleitner, *Der Traum in der Technik des deutschen Dramas bis zur Mitte des 19. Jahrhun-*

- derts, (Mit Ausschluss der Romantik), Diss Wien 1934 och Elisabeth Frenzel, Artikeln "Weissagung, Vision, vorausdeutender Traum", *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1976.
- 34 Stig Torsslow, "Spöksonaten och Den polske juden", *Dramaten* nr 27, årg 3, Sthlm 1973, s 25—28.
 - 35 Karl Wendrin, *Das romantische Drama*, Berlin 1909, s 7 och 55, Edgar Gross, *Das ältere Romantik und das Theater, Theatergeschichtliche Forschungen* nr 22, Hamburg & Leipzig 1910, s 15.
 - 36 Heinrich von Kleist, *Prins Friedrich von Homburg*, övers Gösta M. Montelin, *Världslitteraturen, Tyskt drama och tysk lyrik I*, Sthlm 1927, s 324.
 - 37 Wiesner, s 5 och 315.
 - 38 Raymond Immerwahr, "Das Traum-Leben-Motiv bei Grillparzer und seinen Vorläufern in Europa und Asien", *Arcadia*, Bd 2, Heft 3, Berlin 1967, s 277—287; Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1970, Artikeln "Der träumende Bauer".
 - 39 Wiesner, s 315d.
 - 40 Franz Grillparzer, *Der Traum ein Leben*, Grillparzer Werke, 6. Teil, Berlin, Leipzig, Wien & Stuttgart 1911, s 121.
 - 41 Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, s 136 och 239.
 - 42 Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris 1957, s 38.
 - 43 Jacques Robichez, s 155.
 - 44 Jacques Robichez, s 425.
 - 45 Jacques Robichez, s 277.
 - 46 Lamm, *Strindbergs dramer II*, s 39 och 88; Lamm, *August Strindberg*, s 397; Brandell, *Strindbergs Infernokris*, s 218ff.
 - 47 *Samlade Skrifter*, del 50, s 204f och 300.
 - 48 Brandell, *Strindbergs Infernokris*, s 220.
 - 49 Om "drömspel" från 1890-talet och framåt se även Robert Stern, *Der Traum in modernen Drama*, Diss Wien 1950. Dramat *Ett drömspel* betecknas där som "das bedeutendste moderne Traumspiel" (s 6).
- 3. Drama- och teaterhistoriska överbåganden**
- 1 Om förhållandet drama och teater se bl a Dietrich Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970; Ulla-Britta Lagerroth, *Regi i möte med drama och samhälle*, Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist, Sthlm 1978, s 105ff; Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Paris 1978, s 13ff.
 - 2 Lagerroth, *Regi i möte med drama och samhälle*, s 17. Exempel på dramaanalys utifrån "scenrumsliga" aspekter finns i min uppsats "Gå udenom, Peer Gynt", *Edda*, Hefte 4, Oslo 1976.
 - 3 Strindberg använder här termen "sceneri" i betydelsen dekor, dekoration — i dag är den gängse termen "scenografi". Sceneri betyder numera skådespelarnas placering och förflyttning i scenrummet.
 - 4 Några funderingar kring illusionen på teatern finns formulerade i min artikel "Den obetvingliga illusionen", *Studiekamraten*, nr 8, Lund 1971, s 142—145.
 - 5 Barret H. Clark (utg), *European Theories of the Drama*, rev ed New York & London 1929, s 426.

- 6 Per Lindberg, *Kring ridån*, Sthlm 1932, s 60f.
- 7 Adolphe Appia, *La musique et la mise en scène*, Bern 1963, s 22.
- 8 Lindberg, *Kring ridån*, s 73.
- 9 Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, Bd 3, s 243 resp Bd 5, s 27.
- 10 Bertolt Brecht, Bd 6, s 29.
- 11 Bertolt Brecht, Bd 7, s 159.
- 12 Bertolt Brecht, Bd 6, s 54.
- 13 Bertolt Brecht, Bd 8, s 284.
- 14 Som en kuriositet kan nämnas att Brecht anser att Strindbergs och Maeterlincks försök att visa "tingens oförklarliga sida" innebär Verfemung: "Im Phasen Rückläufiger Entwicklung wie in den mystischen Stücken der Maeterlinck und Strindberg taucht der alte V-Effekt wieder auf, es soll die unerklärliche Seite der Dinge gezeigt werden, ihre Unbeherrschbarkeit. Diese Versuche wandeln dicht am Abgrund der Lächerlichkeit." (Bd 3, s 189.) Jag vill i denna bok hävda motsatsen: att Strindbergs drömspels-scener *inte* skapar Verfremdung utan tvärtom: illusion av överklighet.
- 15 Som introduktion till teatersemiotiken kan nämnas: Jindrich Honzl, "Det teatrala tecknets rörlighet", *Tecken och tydning*, red Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Sthlm 1976, s 176—195; Kurt Aspelin, "Till teaterhändelsens semiotik", Petr Bogatyrev, "Teaterns tecken" och Jery Ziomek, "Skådespelaren i teckensystemet", *Teaterarbete*, utg Kurt Aspelin, Sthlm 1977, s 37—92; Jytte Wiingard, *Teatersemiotologi*, Kbhvn 1976; Tadeusz Kowzan, "The Sign in the Theatre", *Diogenes* nr 16, 1968; Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Paris 1975, *Moderne Dramentheorie*, red Aloysius van Kesteren och Herta Schmid, Kronberg/Ts 1975; *Semiotics of Art, Prague School Contributions*, utg Ladislav Matejka & Irwin R. Titunik, Cambridge, Mass 1976; Patric Pavis, *Problèmes de semiotologie théâtrale*, Montreal 1976; Umberto Eco, "Semiotics of Theatrical Performance", *The Drama Review*, Vol 21, No 1, (T73), New York 1977; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1978; Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London & New York 1980.
- 16 Jfr Göran Söderströms beskrivning och diskussion av en av Strindbergs målningar, den s.k. "Dubbelbilden": "en summerisk landskapsbild med klar blå himmel infälld i ett gråsvart oväderslandskap, en målning i en målning i en teknik som surrealisterna skulle ta upp 30 år senare. Sambandet mellan denna målning och de surrealistiska rumsglidningarna i Himmelrikets nycklar och de senare drömspelen är uppenbart." (*Strindberg och bildkonsten*, Sthlm 1972, s 178.) Jfr även Gunnar Syrénns uttalande: "I sin drömspelsteknik använder Strindberg en mängd metadramatiska inslag, t ex roll i rollen och spel i spelet, och det är att lägga märke till hur det hos dramatiker som lärt av Strindbergs drömspelsteknik finns ett tydligt samband mellan viljan att skapa osäkerhet hos åskådarna och användandet av metadramatisk teknik. (*Osäkerhetens teater, Studier i Lars Forssells dramatik*, Uppsala 1979, s 91.)
- 17 Kowzans schema över teaterns "tecken" finns bl.a. i Kurt Aspelins antologi *Teaterarbete*, Sthlm 1977, s 328. Om "scenisk process" och "sceniskt rum" se Ulla-Britta Lagerroth, *Regi i möte med drama och samhälle*, s 185.
- 18 Om "tolkning" och "transformation" se Ulla-Britta Lagerroth, *Regi i möte med drama och samhälle*, s 15—17 och 105—108.

4. Drömspelstekniken i tre dramer

- 1 *Samlade skrifter*, del 29, Sthlm 1915.
- 2 *Samlade skrifter*, del 36, Sthlm 1916.
- 3 *Samlade skrifter*, del 45, Sthlm 1917.

5. Urpremiärerna

- 1 Ingrid Hollinger, "Urpremiären på Till Damaskus I", *Dramaten 175 år*, Sthlm 1963, s 305 och Gösta M. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890—1925*, Sthlm 1966, s 87f.
- 2 Mundlig uppgift från Göran Söderström. Fotografier med valvbågen inkopierad finns reproducerade i *Ord och Bild*, Sthlm 1901 och *Teatern*, nr 4, Sthlm 1900. Strindberg, *Brev XIII*, Sthlm 1972, s 298.
- 3 Brev till Gustaf af Geijerstam 17.10.1898, *Brev XIII*, Sthlm 1972, s 19.
- 4 Signaturen -ds-, *Aftonbladet*, 20.11.1900 resp *Ord och Bild*, Årg 10, Sthlm 1901, s 53.
- 5 Rune Waldekrantz, *Så föddes filmen*, Sthlm 1976, s 38 och 96ff och Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Sthlm 1977, s 40 och 280f.
- 6 Bergman, s 280 och 282 och Waldekrantz, s 287f.
- 7 Brev till August Lindberg 6 och 8.4.1889, *Brev VII*, Sthlm 1961, s 304 och 308.
- 8 *Svenska Dagbladet*, 20.11.1900.
- 9 *Stockholms-Tidningen*, 20.11.1900.
- 10 *SvD*, 20.11.1900.
- 11 Johan Nordling, *Idun*, 13:e årg, nr 47, 1900.
- 12 *Abl*, 20.11.1900.
- 13 Bergman, *Lighting in the Theatre*, s 288.
- 14 *Idun*, 13:e årg, nr 47, 1900.
- 15 Hollinger, s 330.
- 16 *Ord och Bild*, Årg 10, Sthlm 1901, s 52.
- 17 Hollinger, s 332ff.
- 18 *SvD*, 20.11.1900.
- 19 *ST*, 20.11.1900.
- 20 *Abl*, 20.11.1900.
- 21 *SvD*, 20.11.1900.
- 22 Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890—1925*, s 268f.
- 23 Tor Hedberg, *Svenska Dagbladet*, 18.4.1907, Anna Branting, *Stockholms-Tidningen*, 18.4.1907, Oscar Ericsson, *Vårt Land*, 18.4.1907 och signaturen A., *Aftonbladet*, 18.4.1907.
- 24 Carl Öhman, *August Strindberg and the Origin of the Scenic Expressionism*, Helsingfors 1961, s 170.
- 25 Bergman, *Lighting in the Theatre*, s 276f. Kalkljus hade använts på Kungl teatern i operan *Afrikanskan*, i vilken Strindberg staterade 1869 (Bergman s 275).
- 26 Öhman, s 143.
- 27 *Nya Dagligt Allehanda*, 18.4.1907.
- 28 Rudolf Björkman, *Scenisk konst*, nr 9, Sthlm 1907.

- 29 *SvD*, 18.4.1907.
- 30 *Dagens Nyheter*, 18.4.1907.
- 31 *Social-Demokraten*, 18.4.1907.
- 32 *Ord och Bild*, 16de årg, häfte 5, Sthlm 1907, s 300.
- 33 *DN*, 18.4.1907.
- 34 *Social-Demokraten*, 18.4.1907.
- 35 *SvD*, 18.4.1907.
- 36 Sven Söderman, *Stockholms Dagblad*, 18.4.1907.
- 37 *DN*, 18.4.1907.
- 38 Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890—1925*, s 286.
- 39 Öhman, *August Strindberg and the Origin of The Scenic Expressionism*, Helsingfors 1961, s 65 och August Falk, "Strindberg som teaterägare och regissör", *Svenska scenen*, nr 29—30, årg 2, Sthlm 1916, s 224. Se även Ulf Gran, "Strindberg 'regissör' ", *Perspektiv på teater*, Sthlm 1971.
- 40 Alarik Kjellgren, "Mina Strindbergsbrev", *Meddelanden från Strindbergssällskapet* nr 25, Sthlm 1959 och Strindberg, *Öppna brev till Intima teatern, Samlade skrifter*, del 50, s 20 och 46f.
- 41 *Samlade skrifter*, del 50, s 70 ff.
- 42 Öhman, s 145.
- 43 Brev till August Falck 8.2.1909, *Strindberg och teater* (utg A. Falck), Sthlm 1918, s 94.
- 44 Signaturen L.N., *Aftonbladet*, 22.1.1908.
- 45 Signaturen S., *Nya Dagligt Allehanda*, 22.1.1908.
- 46 *Dagens Nyheter*, 22.1.1908.
- 47 Alvar Arfwidsson, *Dagen*, 22.1.1908.
- 48 Gustaf Uddgren, *Ridå*, 5e årg, nr 1, Sthlm 1908.
- 49 Sven Söderman, *Stockholms Dagblad*, 22.1.1908.
- 50 *DN*, 22.1.1908.
- 51 *Stockholms Dagblad*, 22.1.1908.
- 52 Signaturen G.B., *Svenska Dagbladet* 22.1.1908.
- 53 Signaturen S-n, *Vårt Land*, 22.1.1908 och Vera von Kræmer, *Social-Demokraten*, 22.1.1908.
- 54 *DN*, 22.1.1908.
- 55 *Stockholms Dagblad*, 22.1.1908.
- 56 *NDA*, 22.1.1908.
- 57 *Social-Demokraten*, 22.1.1908.
- 58 *SvD* resp *Stockholms Dagblad*, 22.1.1908. Jfr Gustaf Uddgren, *Ridå* nr 1, 1908: "Främst sätter jag obetingat hr Johan Ljungquist, hvars gubben Hummel, trots de enkla, starkt behärskade medel skådespelaren använde, blef en av de mest gripande människobilder man kan få se på scenen."
- 59 *DN*, 22.1.1908 resp *Vårt Land*, 22.1.1908.
- 60 *Stockholms Dagblad*, 22.1.1908.
- 61 *Stockholms-Tidningen*, 22.1.1908.
- 62 *DN*, *SvD* och *Stockholms Dagblad*, 22.1.1908.
- 63 *Vårt Land*, 22.1.1908.
- 64 *SvD*, 22.1.1908.
- 65 *Social-Demokraten*, 22.1.1908.
- 66 *Idun*, 21:a årg, nr 6, 1908.

6. Uppsättningar i 10-talets Berlin

- 1 Om Max Reinhardt se: *Die Spielpläne Max Reinhardts 1905—1930*, utg Franz Horch, München 1930; Benno Fleischmann, *Max Reinhardt, Die Wiedererweckung des Barocktheaters*, Wien 1948; Heinrich Braulich, *Max Reinhardt, Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin 1966; Siegfried Melchinger (utg), *Max Reinhardt, Sein Theater in Bildern*, Hannover 1968; Oliver M. Saylor (utg), *Max Reinhardt and his Theatre*, New York 1968.
- 2 *Nach Damaskus I—II*, Dresden 1899; *Schriften* Bd 9: *Die Kronbraut — Schwanenweiss — Ein Traumspiel*, Leipzig 1903; *Schriften* Bd 12: *Kammerspiele*, München 1908; *Schriften* Bd 5: *Nach Damaskus*, München 1912.
- 3 Julius Bab, *Theater der Gegenwart*, Leipzig 1928, s 177; Wilhelm Steffens, *Expressionistische Dramatik*, Hannover 1971, s 140.
- 4 Bab, s 178 och Herbert Ihering, *Die zwanziger Jahre*, Berlin 1948, s 23.
- 5 H.F. Garten, "Foreign Influences on German Expressionist Drama", *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, utg Ulrich Weisstein, Budapest & Paris 1973, s 59 och Günther Rühle, *Theater für die Republik*, Frankfurt a M 1967, s 14.
- 6 Wolfgang Poensgen, *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkrieg*, Berlin 1934, s 53 och 57 och Wolfgang Pasche, *Skandinavische Dramatik in Deutschland, Björnsterne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867—1932*, Basel & Stuttgart 1979, s 286.
- 7 Eckhardt Pilick, *Strindbergs Kammerspiele*, Köln 1969, s 139f.
- 8 Herbert Ihering, *Berliner Dramaturgie*, Berlin 1948, s 19.
- 9 *Berliner Börsen-Courier*, 18.4.1914.
- 10 Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*, 18.4.1914 resp Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, Bd 3, Berlin 1914, s 181.
- 11 *Berliner Börsen-Courier* 18.4.1914 resp *Vossische Zeitung*, 18.4.1914.
- 12 Norbert Falk, *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.4.1914 resp signaturen J.K., *Berliner Lokal-Anzeiger*, 18.4.1914.
- 13 *Berliner Zeitung am Mittag* och *Berliner Lokal-Anzeiger*, 18.4.1914.
- 14 Signaturen m.l., *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 19.4.1914.
- 15 Julius Hart, *Der Tag*, 18.4.1914 och Paul Schlenther, *Berliner Tageblatt*, 18.4.1914.
- 16 Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, Bd 3, s 181.
- 17 *Berliner Zeitung am Mittag* och *Berliner Lokal-Anzeiger*, 18.4.1914.
- 18 *Berliner Tageblatt*, 18.4.1914.
- 19 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.4.1914.
- 20 *Der Tag*, 18.4.1914.
- 21 Signaturen dt., *Vorwärtz*, 19.4.1914.
- 22 Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, Bd 3, s 182.
- 23 *Neue Freie Presse*, Wien 19.5.1914. Se Margarethe Deyer, *Die Ursprünge der Dramaturgie von Strindbergs "Nach Damaskus"*, Diss Wien 1952, s 92f.
- 24 Julius Bab, *Schauspieler und Schauspielkunst*, Berlin 1926, s 76f.
- 25 Friedrich Kayssler, *Gesammelte Schriften*, Grunewald 1929, Bd 3, s 238ff.
- 26 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.4.1914.
- 27 *Berliner Zeitung am Mittag*, *Berliner Börsen-Courier*, 18.4.1914, Alfred Polgar, *Ja und Nein* Hamburg 1956, s 45f.
- 28 *Das Jahr der Bühne*, Bd 3, s 182.
- 29 Signaturen m.l., *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 18.4.1914.
- 30 *Vossische Zeitung*, 18.4.1914. Se Deyer, s 88f.
- 31 Friedrich Düsel, *Der Kunstwart*, 2. Maiheft, München 1914.

- 32 *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 19.4.1914 resp *Berliner Börsen-Courier*, 18.4.1914.
- 33 Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, Bd 7, Berlin 1918, s 88ff och 144ff. *Till Damaskus I*, München, premiär 31.5.1916; *Till Damaskus II—III*, München 9.6.1916; *Till Damaskus I*, Lessingtheater, Berlin 10.1.1918; *Till Damaskus II—III*, Lessingtheater, Berlin 9.3.1918.
- 34 Herbert Ihering, *Die zwanziger Jahre*, s 181. Se även Paul Fechter, *Das europäische Drama*, Bd 2, Mannheim 1957, s 141 och Friedrich Kayssler, *Helene Fehdmer zum Gedächtnis, Gestalten ihrer Kunst*, Potsdam 1942, s 140—187. I det senare förekommer en beskrivning av uppsättningen 1920 — sedd ur Damens synvinkel.
- 35 Rühle, s 343 resp Rudolf Bernauer, *Das Theater meines Lebens*, Berlin 1955, s 332f.
- 36 Signaturen dt., *Vorwärts*, 19.3.1916.
- 37 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.3.1916.
- 38 Rühle, s 343.
- 39 Bernauer, 335.
- 40 Jacobsohn, *Die Weltbühne*, XVII. Jahrg, 2. Bd, Berlin 1921, s 629.
- 41 *Berliner Zeitung am Mittag*, 14.12.1921. Se Rühle, s 344.
- 42 *Vossische Zeitung*, 14.12.1921.
- 43 *Berliner Börsen-Courier*, 18.3.1921.
- 44 Ludwig Sternaux, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 14.12.1921. Se Rühle, s 345.
- 45 *Der Tag*, 15.12.1921.
- 46 *Berliner Börsen-Courier*, 18.3.1916.
- 47 Bernauer, s 334.
- 48 *Das Jahr der Bühne*, Bd 5, s 156.
- 49 Carl David Marcus, "Strindbergs Traumspiel auf den Berliner Bühnen", *Die Szene*, XVII. Jahrg, Berlin 1927, s 73f.
- 50 Signaturen J.K., *Berliner Lokal-Anzeiger*, 18.3.1916.
- 51 Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, Bd 5, s 157.
- 52 *Vossische Zeitung*, 18.3.1916.
- 53 Svend Gade, *Mit Livs Drejescene*, s 113.
- 54 Emil Faktor, *Berliner Börsen-Courier*, 18.3.1916.
- 55 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.3.1916.
- 56 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.3.1916 resp *Vorwärts*, 19.3.1916.
- 57 Paul Schlenther, *Berliner Tageblatt*, 18.3.1916 resp Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, Bd 5, s 155.
- 58 *Der Tag*, 19.3.1916.
- 59 *Berliner Börsen-Courier*, 18.3.1916 resp signaturen A.R., *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 19.3.1916.
- 60 Alfred Klaar, *Vossische Zeitung*, 18.3.1916.
- 61 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.3.1916 resp 14.12.1921; Rühle, s 344f.
- 62 *Vossische Zeitung*, 18.3.1916 resp *Berliner Tageblatt*, 18.3.1916.
- 63 *Berliner Börsen-Courier*, 18.3.1916.
- 64 *Der Tag*, 19.3.1916.
- 65 *Vorwärts*, 19.3.1916.
- 66 Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, Bd 5, s 157 resp *Vossische Zeitung*, 18.3.1916.
- 67 *Berliner Tageblatt*, 18.3.1916.
- 68 Jacobsohn, Bd 5, s 157. Med Officern i *Ett drömspel* fick Ludwig Hartau sitt livs roll. Han skulle avlida bara några år senare. Bernauer berättar i sina memoarer hur skåde-

spelaren flera gånger kom upp på kansliet för att avsäga sig rollen. Efter dessa uppträden ritade meddirektören Meinhard en rund ring på väggen med inskriften: "Hier slug Ludwig Hartau verzweifelt und mit grösster Wucht seiner Kopf dreimal an die Wand, weil er den Officier im 'Traumspiel' nicht spielen wollte." Hans utrop "Victoria! Victoria!" på scenen hade för alltid stannat kvar i minnet. Se Bernauer, *Das Theater meines Lebens*, s 335.

- 69 Signaturen A. Th., *Berliner Tageblatt*, 18.3.1916.
- 70 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.3.1916 resp *Berliner Lokal-Anzeiger*, 18.3.1916.
- 71 Signaturen K., *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.3.1916.
- 72 *Vossische Zeitung*, 18.3.1916 och *Berliner Tageblatt*, 18.3.1916.
- 73 Signaturen P.E., *Berliner Lokal-Anzeiger*, 18.3.1916.
- 74 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.3.1916.
- 75 *Berliner Zeitung am Mittag* och *Vossische Zeitung*, 18.3.1916.
- 76 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.3.1916.
- 77 *Vossische Zeitung*, 18.3.1916.
- 78 *Berliner Tageblatt*, 18.3.1919.
- 79 *Berliner Zeitung am Mittag*, 18.3.1916.
- 80 Den scentekniske ledaren, ingenjör Curt Röder från Berlin, meddelar i en intervju att för *Ett drömspel* på Lorensbergsteatern har "varken vridscenen eller den i förening med denna anordnade kupolhorisonten behövt tagas i bruk" (*Göteborgs-Posten*, 3.11.1916).
- 81 *Folkungasagan* 1920, regi Per Lindberg, scenografi Knut Ström; *Till Damaskus III* 1922, regi Knut Ström, scenografi Sandro Malmquist; *Holländarn* 1923, regi och scenografi Knut Ström; *Till Damaskus II* 1924, regi Knut Ström, scenografi Paul Källström.
- 82 Reinhardts regiböcker finns i fotokopior i Max Reinhardt Forschungs- und Gedänkstätte, Schloss Arenberg, Salzburg. Det är dessa som har stått till mitt förfogande. De flesta originalen förvaras i The Max Reinhardt Archive, State University of New York at Bringhamton, USA. Enstaka original finns i Helene Thimig-Reinhardts privata ägo och i Nationalbiblioteket i Wien.
- 83 Gusti Adler, *Max Reinhardt, Sein Leben*, Salzburg 1964, s 51ff.
- 84 Sven Lange, "Omkring Reinhardt" i *Teatret*, XX Aarg, Kbhvn 1920—21, s 38f.
- 85 Adler, s 52.
- 86 *Dagens Nyheter*, 9.11.1915.
- 87 Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 21.10.1916.
- 88 Emil Faktor, *Berliner Börsen-Courier*, 21.10.1916.
- 89 Ernst Didring, *Aftonbladet*, 4.5.1917.
- 90 August Brunius, *Svenska Dagbladet* resp Olof Rabenius, *Nya Dagligt Allehanda*, 4.5.1917.
- 91 Daniel Fallström, *Stockholms-Tidningen*, 4.5.1917.
- 92 Kvam, s 74 och *Stockholms Dagblad*, 4.5.1917.
- 93 Fru Ella Grossmann, Malmö, har varit mig behjälplig att tyda Reinhardts mycket svårlästa, gammaltyska handstil.
- 94 Emil Faktor, *Berliner Börsen-Courier*, 21.10.1916.
- 95 Signaturen -l., *Göteborgs-Tidningen*, 11.5.1917.
- 96 *Svenska Dagbladet*, 4.5.1917.
- 97 Anna Branting, *Social-Demokraten*, 4.5.1917.
- 98 John Atterbom, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 11.4.1917 resp *Nya Dagligt Allehanda*, 4.5.1917.
- 99 *Berliner Börsen-Courier*, 21.10.1916.

- 100 Sven Söderman, *Stockholms Dagblad*, 4.5.1917.
- 101 *Nya Dagligt Allehanda*, 4.5.1917.
- 102 *Dagens Nyheter*, 4.5.1917.
- 103 *Aftonbladet*, 4.5.1917.
- 104 *Stockholms Dagblad*, 4.5.1917.
- 105 *SvD*, 4.5.1917.
- 106 *Das Jahr der Bühne*, Bd 6, Berlin 1917, s 40.
- 107 *DN*, 4.5.1917.
- 108 *ST*, 4.5.1917.
- 109 *DN*, 4.5.1917.
- 110 *DN*, 3.5.1917.
- 111 *Berliner Börsen-Courier*, 21.10.1916.
- 112 *Abl*, 4.5.1917.
- 113 Birger Bäckström, *Göteborgs-Posten*, 11.5.1917.
- 114 Birger Bäckström, *Göteborgs-Posten*, 11.5.1917.
- 115 Carl G. Laurin, *Ros och Ris*, del 2, Sthlm 1918, s 266.
- 116 *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik*, s 84.
- 117 Stefan Grossmann, *Vossische Zeitung* resp Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 21.10.1916.
- 118 *DN*, 4.5.1917.
- 119 *Abl*, 4.5.1917.
- 120 *GP*, 11.5.1917.
- 121 Hakon Wigert-Lundström, *Göteborgs Morgonpost*, 11.5.1917.
- 122 *Göteborgs Aftonblad* 11.5.1917.
- 123 Kayssler, *Gesammelte Schriften*, Bd 1—3, Grunewald 1929. Artikeln "Geistige Bühne" (skriven 1912), Bd 3, s 126f.

7. Olof Molander-uppsättningar

- 1 *Scenen*, nr 1, Sthlm 1921, s 7.
- 2 *Svenska Dagbladet*, 24.1.1949. Se även Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Sthlm 1961, s 488.
- 3 Anna Andersson, *Sydsvenska Dagbladet* resp signaturen B.E., *Helsingborgs Dagblad*, 16.10.1921.
- 4 *HD*, 16.10.1921.
- 5 Sven Söderman, *Stockholms Dagblad* resp Johan Danielsson, *Social-Demokraten*, 23.1.1922.
- 6 Ejnar Smith, *Svenska Dagbladet*, 23.1.1922.
- 7 Bo Bergman, *Dagens Nyheter*, 23.1.1922.
- 8 *SvD*, 23.1.1926.
- 9 *SvD*, 23.1.1929.
- 10 *Nya Dagligt Allehanda*, 23.1.1929.
- 11 *Minns ni Ett drömspel?*, radioprogram 21.6.1976.
- 12 Carl Björkman, *Idun*, nr 45, 1935.
- 13 *Dagens Nyheter*, 24.10.1935.

- 14 Att en skådespelare bar "Strindbergsmask" var i och för sig ingen nyhet. Detta hade förekommit redan under Strindbergs levnad. Således uppträdde Oscar Winge i "Strindbergsmask" som herr X i *Paria* liksom den finländske skådespelaren Tallroth som Den Okände i *Till Damaskus*. Se *Ridå*, nr 3 resp. 20, Sthlm 1907.
- 15 *Dagens Nyheter*, 26.10.1935.
- 16 Enligt Sven Erik Skawonius i radioprogrammet "Minns ni *Ett drömspel*?". Se även intervju med Grünwald i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 6.11.1935.
- 17 Se Cannie Möllers trebetygsuppsats "En jämförelse mellan iscensättningarna av *Ett drömspel* på Svenska teatern 1907, på Dramatiska teatern 1935 (Molander) och 1970 (Ingmar Bergman)", Institutionen för teater- och filmvetenskap, Sthlm 1970 (Stencil).
- 18 *Social-Demokraten*, 26.10.1935 resp *Scenen* nr 23, Sthlm 1935.
- 19 Möller, s 31f och radioprogrammet "Minns ni *Ett drömspel*?", 21.6.1976.
- 20 *Svenska Dagbladet*, 26.10.1935.
- 21 *Aftonbladet*, 26.10.1935.
- 22 Herbert Gevenius, *Stockholms-Tidningen* 26.10.1935.
- 23 *Scenen*, nr 23, Sthlm 1935, s 13 resp *ST*, 26.10.1935.
- 24 *Vecko-Journalen*, nr 44, Sthlm 1935.
- 25 Radioprogrammet "Minns ni *Ett drömspel*?", 21.6.1976.
- 26 Maria Hylin, "Olof Molanders uppsättning av A. Strindbergs *Ett drömspel* 1935, Repetitionsteknik", Institutionen för teater- och filmvetenskap, Sthlm 1969 (Stencil).
- 27 *SvD* resp *Abl*, 26.10.1935.
- 28 Lamm, *Strindbergs dramer II*, s 313.
- 29 *Abl*, 26.10.1935.
- 30 *ST*, 26.10.1935.
- 31 *ST*, 26.10.1935.
- 32 *ST*, 26.10.1935.
- 33 *DN*, 26.10.1935.
- 34 *SvD*, 26.10.1935.
- 35 Brev från Olof Molander till Holger Ahlenius, 15.9.1955, Kungl Biblioteket, Sthlm.
- 36 Vagn Børge, *Strindbergs mystiske Teater*, Kbhvn 1942, s 283.
- 37 *DN*, 26.10.1935.
- 38 *ST*, 26.10.1935.
- 39 *DN*, 26.10.1935.
- 40 *DN*, 24.10.1935.
- 41 *ST*, 26.10.1935.
- 42 *ST* resp *SvD*, 26.10.1935.
- 43 *DN*, 26.10.1935.
- 44 *Social-Demokraten*, 26.10.1935.
- 45 *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 26.10.1935.
- 46 *Berlingske Tidende*, 2.5.1936. Se Børge, *Strindbergs mystiske Teater*, Kbhvn 1942, s 318.
- 47 *Stockholms-Tidningen*, 26.2.1937.
- 48 Herbert Grevenius, *Stockholms-Tidningen*, 28.2.1937 resp signaturen Lqr, *Aftonbladet*, 28.2.1937.
- 49 Bo Bergman, *Dagens Nyheter* resp *Abl*, 28.2.1937.
- 50 *DN*, 28.2.1937.
- 51 *SvD*, 28.2.1937.
- 52 *Abl*, 28.2.1937 resp signaturen Bris i *Ny Dag*, 1.3.1937.

- 53 *ST*, 28.2.1937.
- 54 *Nya Dagligt Allehanda*, 28.2.1937.
- 55 Nils Beyer, *Social-Demokraten* resp Sten Selander, *SvD*, 28.2.1937.
- 56 *ST*, 28.2.1937. P.B. = Wilhelm Petterson-Berger, som fyllde 70 år.
- 57 *SvD*, 28.2.1937.
- 58 *Social-Demokraten*, 28.2.1837.
- 59 *DN*, 28.2.1937.
- 60 *Abl*, 28.2.1937 resp *Vecko-Journalen*, nr 10, 1937.
- 61 Karl Fernström, *Arbetaren*, 1.3.1937.
- 62 *SvD*, 28.2.1937.
- 63 *ST*, 28.2.1937 resp *Ord och Bild*, 46e årg, Sthlm 1937, s 402.
- 64 *ST*, 28.2.1937.
- 65 *Nya Dagligt Allehanda*, 28.2.1937.
- 66 *Social-Demokraten*, 28.2.1937.
- 67 Agne Beijer, *Göteborgs Handel- och Sjöfartstidning*, 2.3.1937.
- 68 *Abl*, 28.2.1937.
- 69 *SvD*, 28.2.1937.
- 70 Margit Siwertz, *Lars Hanson*, Sthlm 1947, s 261.
- 71 *DN*, 28.2.1937.
- 72 *Arbetaren*, 1.3.1937 resp *SvD* 28.2.1937.
- 73 *Nya Dagligt Allehanda*, 28.2.1937 resp *Arbetaren*, 1.3.1937.
- 74 *Abl*, 28.2.1937 resp *DN*, 28.2.1937.
- 75 Brev från Molander till Brunius, 22.10.1938, Dramatens arkiv.
- 76 *Vecko-Journalen*, nr 43, Sthlm 1942.
- 77 *Social-Demokraten*, 16.10.1942.
- 78 *Arbetaren*, 17.10.1942.
- 79 *Social-Demokraten*, 16.10.1942.
- 80 *Bonniers litterära magasin*, årg 11, nr 9, Sthlm 1942, s 705.
- 81 *Stockholms-Tidningen*, 17.10.1942.
- 82 *ST*, 17.10.1942.
- 83 *Social-Demokraten*, 17.10.1942.
- 84 *Svenska Dagbladet* resp *Afton-Tidningen* 17.10.1942.
- 85 *BLM*, årg 11, nr 9, Sthlm 1942, s 705.
- 86 *Aftonbladet*, 17.10.1942.
- 87 *SvD*, 17.10.1942.
- 88 *Social-Demokraten*, 17.10.1942.
- 89 *Afton-Tidningen*, 17.10.1942. Lars Hansons och Märta Ekströms sminkschema till Gubben Hummel resp Mumien i Molanders uppsättning av *Spöksnaton* finns återgivna i Arne Lundh, *Hur man sminkar sig*, Sthlm 1945, s 21 resp 14.
- 90 *BLM*, årg 11, nr 9, Sthlm 1942, s 706.
- 91 *Abl*, 17.10.1942.
- 92 *SvD*, 17.10.1942.
- 93 *DN*, 17.10.1942.
- 94 *Abl*, 17.10.1942.
- 95 *Social-Demokraten*, 17.10.1942.
- 96 *Afton-Tidningen*, 17.10.1942.
- 97 *Social-Demokraten*, 17.10.1942.

- 98 *ST*, 17.10.1942.
- 99 *DN*, 17.10.1942.
- 100 Agne Beijer, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 19.10.1942.
- 101 *Abl*, 17.10.1942.
- 102 *BLM*, årg 11, nr 9, Sthlm 1942, s 706.
- 103 *Social-Demokraten*, 17.10.1942.
- 104 *Abl*, 17.10.1942.
- 105 *Afton-Tidningen* 17.10.1942.
- 106 *Ord och Bild*, 52dra årg, Sthlm 1943, s 343.
- 107 *Abl*, 17.10.1937.
- 108 *ST* 17.10.1937
- 109 Ragnar Josephson, "Drömspelstyckaren", Programbladet till Molanders uppsättning av *Till Damaskus I—III*, Stockholms stadsteater 1965, Sthlm 1965.
- 110 Molander har sedan satt upp *Till Damaskus II* på Dramaten 1944, *Till Damaskus I—III* på Stockholms stadsteater 1965; *Ett drömspel* på Det Konglige teater, Köpenhamn 1940, Malmö stadsteater 1947, Göteborgs stadsteater 1947, Dramaten 1955, Norrköpings stadsteater 1963, Nationalteatret, Oslo 1965; *Spöksonaten* på Göteborgs stadsteater 1946 och Dramaten 1962.

8. Ingmar Bergman-uppsättningar

- 1 Se Henrik Sjögren, *Ingmar Bergman på teatern*, Sthlm 1968, s 143.
- 2 Sjögren, s 37f.
- 3 Helge Åkerhielm, *Morgon-Tidningen*. Se Sjögren, s 38.
- 4 Sjögren, s 143.
- 5 Sjögren, s 144ff.
- 6 Radiointervju 6.2.1974.
- 7 Sjögren, s 146. Se även Göran Lindström, "Kommentar till *Spöksonaten*", August Strindberg, *Spöksonaten*, Lund 1963: "Här försiggick spelet bakom en genomskinlig mellanridå av tyll. Det suddade ut konturerna och gav händelseförloppet en prägel av överklighet. Drömstämningen underströks av vita moln som projicerades mot slöjridån före varje akt. Spelsättet antydde också att alltsammans skulle uppfattas som en dröm av Studenten." (s 75).
- 8 *Bergman om Bergman*, Sthlm 1970, s 147.
- 9 Radiointervju, 6.2.1974.
- 10 I första upplagan 1902 har omslaget och huvudtiteln "Drömspelet" men smutstitelsidan "Ett drömspel". Andra upplagan har genomgående "Ett drömspel". *Samlade Skrifter*, del 36, s 363. Se även *Samlade Skrifter*, del 50, s 287ff.
- 11 *Scen och Salong*, nr 4, 1970 resp. *Kvällsposten*, 22.3.1970.
- 12 Per-Erik Wahlund, *Kvällsposten*, 15.3.1970 resp Tord Bäckström, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 16.3.1970.
- 13 Åke Janzon, *Svenska Dagbladet*, 15.3.1970.

De tre Bergmanuppsättningar, som här behandlas, finns alla bevarade i videoupptagningar, som förvaras vid Institutionen för teater- och filmvetenskap vid Stockholms universitet. Eftersom en videoupptagning rör sig i ett annat medium (TV) än det vi

- sysslar med (teater), har dessa inte lagts till grund för beskrivning av de tre uppsättningarna. De har endast använts för efterhandskontroll i syfte att eliminera eventuella felaktigheter i beskrivningarna.
- 14 *Göteborgs-Posten*, 15.3.1970.
 - 15 *Sydsvenska Dagbladet*, 15.3.1970, resp *Aftonbladet*, 15.3.1970.
 - 16 Ingmar Bergmans textversion av Drömspelet finns utgiven på engelska i August Strindberg, *A Dream Play*, Adapted by Ingmar Bergman, translated and with an introduction by Michael Meyer, Sthlm 1973.
 - 17 *KvP*, 22.3.1970 resp *Arbetet* 15.3.1970.
 - 18 *SvD*, 15.3.1970.
 - 19 *Dagens Nyheter*, 15.3.1970.
 - 20 *GHT*, 16.3.1970
 - 21 *DN*, 15.3.1970.
 - 22 *GHT*, 16.3.1970.
 - 23 *Dramaten*, 1972/73, nr 28, årg 3, s 30.
 - 24 Åke Janzon, *Svenska Dagbladet*, 14.1.1973.
 - 25 *Expressen*, 14.1.1973.
 - 26 Törnqvist, s 107, 127, 190f.
 - 27 Törnqvist, s 132f.
 - 28 Leif Zern, *Dagens Nyheter*, 14.1.1973.
 - 29 Törnqvist, s 206.
 - 30 Törnqvist, s 116f, 145.
 - 31 *Göteborgs-Posten*, 14.1.1973.
 - 32 *DN*, 14.1.1973.
 - 33 Törnqvist, s 197 resp *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 15.1.1973.
 - 34 *SvD*, 14.1.1973.
 - 35 *GHT*, 15.1.1973.
 - 36 Törnqvist, s 222, 226.
 - 37 Alf Thoor, *Expressen*, 14.1.1973., Jarl W. Donner, *Sydsvenska Dagbladet*, 14.1.1973 och Kajsa Krook, *Hufvudstadsbladet*, 15.1.1973.
 - 38 *Hufvudstadsbladet*, 15.1.1973.
 - 39 Törnqvist, s 157, 218.
 - 40 Törnqvist, s 222 och videoupptagningen.
 - 41 Bertil Behring, *Kvällsposten*, 14.1.1973.
 - 42 Törnqvist, s 97, 187ff.
 - 43 *SvD*, 12.12.1972.
 - 44 Törnqvist, s 95f.
 - 45 *GHT*, 15.1.1973.
 - 46 Törnqvist, s 169.
 - 47 Törnqvist, s 108, 171f.
 - 48 Törnqvist, s 172ff.
 - 49 Bergman stryker Hotellrummet i första halvan och Hålvägen både i första och andra halvan av *Till Damaskus I*.
 - 50 Radiointervju, 6.2. 1974.
 - 51 Exakt samma formulering återkommer i intervjun i *DN*, 8.2.1974. Tidigare har Gunnar Ollén karakteriserat *Till Damaskus I—II* som "ett vandringsdrama i ett själslandskap" (*Strindbergs dramatik*, Sthlm 1961, s 230).

- 52 Tord Bäckström i *Göteborgs-Tidningen* 7.2.1974.
- 53 *GT* 7.2.1974 resp *Arbetarbladet*, 11.2.1974.
- 54 Radiointervju, 6.2.1974.
- 55 *Dagens Nyheter*, 2.2.1974.
- 56 *Exp*, 2.2.1974.
- 57 ”Vad har Bergman gjort av Strindberg?”, *Svenska Dagbladet*, 19.2.1974.
- 58 Ingmar Bergman har sedan satt upp *Ett drömspel* på Residenztheater i München 1977.

Källor och litteratur

Otryckt material

Handskrifter

Nordiska Museets Strindbergsarkivalia, Kapsel 3, Kungliga Biblioteket, Sthlm.

Brev

Olof Molander till Pauline Brunius 22.10.1938, Kungliga Dramatiska teaterns arkiv.

Olof Molander till Holger Ahlenius 15.9.1955, Kungliga Biblioteket.

Regimanus

Emil Grandinsons regimanus till *Till Damaskus I*, 1900, Kungliga Dramatiska teaterns arkiv.

Max Reinhardts regimanus till *Spöksonaten* 1916 (Fotokopia), Max Reinhardt Forschungs- und Gedänkstätte, Salzburg.

Olof Molanders regimanus till *Ett drömspel* 1935, Kungliga Dramatiska teaterns arkiv.

Ingmar Bergmans regimanus till *Till Damaskus I—II* 1974, Kungliga Dramatiska teaterns arkiv.

Radioprogram

Minns ni *Ett drömspel*? 21.6.1976. Ett samtal mellan Herbert Grevenius, Gunnar Ollén, Sven-Erik Skawonius, Stig Torsslow och Erik Löwen-Åberg under ledning av Claes Högland och Gösta Kjellin.

Teaterronden 6.2.1974. Henrik Sjögren intervjuar Ingmar Bergman om *Till Damaskus I—II*.

Videoinspelningar

Drömspelet 1970, Institutionen för teater- och filmvetenskap, Sthlm.

Spöksonaten 1973, Institutionen för teater- och filmvetenskap, Sthlm.

Till Damaskus I—II 1974, Institutionen för teater- och filmvetenskap, Sthlm.

Tryckt material

Recensioner

Till Damaskus I—II (dramatexten), Sthlm 1898

Aftonbladet 3.11.1898 (Georg Nordensvan).

Dagens Nyheter 24.11.1898 (Edvard Alkman).

Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 2.11.1898 (Karl Warburg).
Nya Dagligt Allehanda 30.11.1898 (Jakobine Ring).
Post- och Inrikes Tidningar 5.11.1898 (Carl David af Wirsén).
Stockholms-Tidningen 28.10.1898 (Alfred Lindkvist).
Svenska Dagbladet 28.10.1898 (Tor Hedberg).
Vårt Land 29.11.1898 (ML.).

Till Damaskus I på Dramaten 19.11.1900

Aftonbladet 20.11.1900 (-ds-).
Dagen 20.11.1900 (Fredrik Nycander).
Dagens Nyheter 20.11.1900 (Per Staaf).
Idun, 13e årg, nr 47, 1900 (Johan Nordling).
Nya Dagligt Allehanda 20.11.1900 (Arvid Axelsson).
Ord och Bild, årg 10, Sthlm 1901 (Hjalmar Söderberg).
Post- och Inrikes Tidningar 20.11.1900 (J.A. Runström).
Social-Demokraten 20.11.1900 (V.Hj.)
Stockholms Dagblad 20.11.1900 (Claes Lundin).
Stockholms-Tidningen 20.11.1900 (Alfred Lindkvist).
Svenska Dagbladet 20.11.1900 (Tor Hedberg).
Vårt Land 20.11.1900 (O.G.).

Ett drömspel på Svenska teatern 17.4.1907

Aftonbladet 18.4.1907 (A.).
Dagen 18.4.1907 (Nil.).
Dagens Nyheter 18.4.1907 (Bo Bergman).
Idun, 20e årg, nr 17, 1907 (Johan Nordling).
Nya Dagligt Allehanda 18.4.1907 (Daniel Fallström).
Ord och Bild, 16e årg, Sthlm 1907 (Carl G. Laurin).
Scenisk konst, årg 6, nr 9, 1907 (Rudolf Björkman).
Social-Demokraten 18.4.1907 (Vera von Kræmer).
Stockholms Dagblad 18.4.1907 (Sven Söderman).
Stockholms-Tidningen 18.4.1907 (Anna Branting).
Svenska Dagbladet 18.4.1907 (Tor Hedberg).
Vårt Land 18.4.1907 (Oscar Ericson).

Spöksonaten på Intima teatern 21.1.1908

Aftonbladet 22.1.1908 (L.N.).
Dagen 22.1.1908 (Alvar Arfwidsson).
Dagens Nyheter 22.1.1908 (Bo Bergman).
Idun, 21a årg, nr 6, 1908 (Ernst Högman).
Nya Dagligt Allehanda 22.1.1908 (S.).
Ridå, årg 5, nr 1, Sthlm 1908 (Gustaf Uddgren).
Social-Demokraten 22.1.1908 (Vera von Kræmer).
Stockholms Dagblad 22.1.1908 (Sven Söderman).
Stockholms-tidningen 22.1.1908 (Anna Branting).
Svenska Dagbladet 22.1.1908 (G.B.).
Vårt Land 22.1.1908 (S-n).

Till Damaskus I på Lessingtheater 17.4.1914

Berliner Börsen-Courier 18.4.1914 (Emil Faktor).
Berliner Lokal-Anzeiger 18.4.1914 (J.K.).
Berliner Tageblatt 18.4.1914 (Paul Schlenther).
Berliner Zeitung am Mittag 18.4.1914 (Norbert Falk).
Das Jahr der Bühne, Bd 3, Berlin 1914 (Siegfried Jacobsohn).
Ja und Nein, Hamburg 1956 (Alfred Polgar).
Der Kunstwart, 2. Maiheft, München 1914 (Friedrich Düssel).
Das literarische Echo, 16. Jahrg, Berlin 1914 (Rudolf Pechel).
Norddeutsche Allgemeine Zeitung 19.4.1914 (m-l).
Der Tag 19.4. 1914 (Julius Hart).
Das Theater, Heft 17, Jahrg 5, Wien 1914 (Erich Köhrer).
Vorwärts 19.4.1914 (dt.).
Vossische Zeitung 18.4.1914 (Monty Jacobs).

Ett drömspel på Theater in der Königgrätzer Strasse 17.3.1916

Berliner Börsen-Courier 18.3.1916 (Emil Faktor).
Berliner Lokal-Anzeiger 18.3.1916 (J.K.).
Berliner Tageblatt 18.3.1916 (Paul Schlenther).
Berliner Zeitung am Mittag 18.3.1916 (Norbert Falk).
Das Jahr der Bühne, Bd 5, Berlin 1916 (Siegfried Jacobsohn).
Norddeutsche Allgemeine Zeitung 19.3.1916 (A.R.).
Der Tag 19.3.1916 (Julius Hart).
Vorwärts 19.3.1916 (dt.).
Vossische Zeitung 18.3.1916 (Alfred Klaar).

Spöksönatén på Kammerspiele 20.10.1916

Berliner Börsen-Courier 21.10.1916 (Emil Faktor).
Berliner Lokal-Anzeiger 21.10.1916 (J.K.).
Berliner Tageblatt 21.10.1916 (Fritz Engel).
Berliner Zeitung am Mittag 21.10.1916 (Norbert Falk).
Das Jahr der Bühne, Bd 6, Berlin 1916-17 (Siegfried Jacobsohn).
Der Tag 22.10.1916 (Julius Hart).
Vorwärts 22.10.1916 (dt.).
Vossische Zeitung 21.10.1916 (Stefan Grossmann).

Spöksönatén på Kungl teatern 3.5.1917

Aftonbladet 4.5.1917 (Ernst Didring).
Dagens Nyheter 4.5.1917 (Bo Bergman).
Nya Dagligt Allehanda 4.5.1917 (Olof Rabenius).
Ros och Ris, del 2, Sthlm 1918 (Carl G. Laurin).
Social-Demokraten 4.5.1917 (Anna Branting).
Stockholms Dagblad 4.5.1917 (Sven Söderman).
Stockholms-Tidningen 4.5.1917 (Daniel Fallström).
Svenska Dagbladet 4.5.1917 (August Brunius).

Spöksonaten på Lorensbergsteatern 10.5.1917

Göteborgs Aftonblad 11.5.1917.

Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 11.5.1917 (John Atterbom).

Göteborgs Morgonpost 11.5.1917 (Hakon Wigert-Lundström).

Göteborgs-Posten 11.5.1917 (Birger Bäckström).

Göteborgs-Tidningen 11.5.1917 (-l.).

Ny Tid 11.5.1917 (Gustaf Blom).

Ett drömspel på Dramaten 25.10.1935

Aftonbladet 26.10.1935 (John Landquist).

Dagens Nyheter 26.10.1935 (Bo Bergman).

Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 26.10.1935 (Agne Beijer).

Nya Dagligt Allehanda 26.10.1935 (Sanfrid Neander-Nilsson).

Idun, årg 48, nr 45, 1935 (Carl Björkman).

Ord och Bild, 45e årg, Sthlm 1936 (Carl G. Laurin).

Scenen, årg 21, nr 23, Sthlm 1935 (Georg Skogberg).

Social-Demokraten 26.10.1935 (Nils Beyer).

Stockholms-Tidningen 26.10.1935 (Herbert Grevenius).

Svenska Dagbladet 26.10.1935 (Anders Österling).

Vecko-Journalen, nr 44, 1935 (Erik Lindorm).

Teatern, årg 2, nr 12, 1935 (Vagn Børge).

Till Damaskus I på Dramaten 27.2.1937

Aftonbladet 28.2.1937 (Lqr).

Arbetaren 1.3.1937 (Karl Fernström).

Dagens Nyheter 28.2.1937 (Bo Bergman).

Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 2.3.1937. (Agne Beijer).

Idun, årg 50, nr 11, 1937 (Carl Björkman).

Nya Daglig Allehanda 28.2.1937 (Sanfrid Neander-Nilsson).

Stockholms-Tidningen 28.2.1937 (Herbert Grevenius).

Ny Dag 1.3.1937 (Bris).

Ord och Bild, 46e årg, Sthlm 1937 (Carl G. Laurin).

Scenen, årg 23, nr 6, Sthlm 1937 (Georg Skogberg).

Social-Demokraten 28.2.1937 (Nils Beyer).

Svenska Dagbladet 28.2.1937 (Sten Selander).

Vecko-Journalen, nr 10, 1937 (Erik Lindorm).

Teatern, årg 4, nr 5, 1937 (Gunnar Lundvall).

Spöksonaten på Dramaten 16.10.1942

Aftonbladet 17.10.1942 (P.G. Pettersson).

Arbetaren 17.10.1942 (Karl Fernström).

Aftontidningen 17.10.1942 (Erik Wettergren).

Bonniers litterära magasin, årg 11, nr 9, Sthlm 1942 (Georg Svensson).

Dagens Nyheter 17.10.1942 (Oscar Rydqvist).

Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 19.10.1942 (Agne Beijer).

Idun, årg 55, nr 44, 1942 (Eva Hökerberg).

Nya Dagligt Allehanda 17.10.1942 (Sten Söderberg).

Ny Dag 17.10.1942 (Gustav Johansson).
Ord och Bild, årg 52, Sthlm 1943 (Sten af Geijerstam).
Social-Demokraten 17.10.1942 (Nils Beyer).
Stockholms-Tidningen 17.10.1942 (Herbert Grevenius).
Svenska Dagbladet 17.10.1942 (Sten Selander).
Vecko-Journalen, nr 43, 1942 (Sigfrid Siwertz).
Teatern, årg 9, nr 10, 1942 (Gustaf Collijn).

Drömspelet på Dramaten 14.3.1970

Aftonbladet 15.3.1970 (Allan Fagerström).
Arbetet 15.3.1970 (Arne Andreasson).
Bonniers litterära magasin, årg 39, nr 5, 1970 (Lars Gustafsson).
Dagens Nyheter 15.3.1970 (Leif Zern).
Expressen 15.3.1970 (Bo Strömstedt).
Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 16.3.1970 (Tord Bäckström).
Göteborgs-Posten 15.3.1970 (Åke Perlström).
Helsingborgs Dagblad 22.3.1970 (Sören Sommelius).
Hufvudstadsbladet 17.3.1970 (Håkan Tollet).
Kvällsposten 15.3.1970 (Per-Erik Wahlund).
Kvällsposten 22.3.1970 (Henrik Sjögren).
Nerikes Allehanda 16.3.1970 (Carl Hammarén).
Scen och Salong, nr 4, 1970 (Ingmar Björkstén).
Svenska Dagbladet 15.3.1970 (Åke Janzon).
Sydsvenska Dagbladet 15.3.1970 (Lennart Josephson).
Theater Heute, nr 6, juni 1970 (Volker Klotz).
Upsala Nya Tidning 16.3.1970 (Torsten Eklann).

Spöksonaten på Dramaten 13.1.1973

Aftonbladet 14.1.1973 (Allan Fagerström).
Arbetet 14.1.1973 (Karin Monié-Nordin).
Dagens Nyheter 14.1.1973 (Leif Zern).
Expressen 14.1.1973 (Alf Thoor).
Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 15.1.1973 (Tord Bäckström).
Göteborgs-Posten 14.1.1973 (Åke Perlström).
Hufvudstadsbladet 15.1.1973 (Kajsa Krook).
Kvällsposten 14.1.1973 (Bertil Behring).
Scen och Salong, nr 3, 1973 (Ingmar Björkstén).
Svenska Dagbladet 14.1.1973 (Åke Janzon).
Sydsvenska Dagbladet 14.1.1973 (Jarl W. Donnér).
Theater Heute, nr 3, mars 1973 (Urs Jenny).

Till Damaskus I—II på Dramaten 1.2.1974

Aftonbladet 2.2.1974 (Allan Fagerström).
Arbetsbladet 11.2.1974 (Yvonne Frendel).
Arbetet 2.2.1974 (Henrik Sjögren).
Borås Tidning 11.2.1974 (Sören Lindgren).
Dagens Nyheter 2.2.1974 (Bengt Jahnsson).

Expressen 2.2.1974 (Alf Thoor).
 Göteborgs-Posten 2.2.1974 (Åke Perlström).
 Göteborgs-Posten 2.2.1974 (Tord Bäckström).
 Helsingborgs Dagblad 21.3.1974 (Karl-Erik Eliasson).
 Hufvudstadsbladet 2.2.1974 (Greta Brotherus).
 Scen och Salong, nr 2, 1974 (Ingmar Björkstén).
 Svenska Dagbladet 2.2.1974 (Åke Janzon).
 Sydsvenska Dagbladet 7.2.1974 (Jarl W. Donnér).
 Upsala Nya Tidning 12.2.1974 (Torsten Eklann).
 Västerbottens-Kuriren 27.2.1974 (Axel V. Sundkvist).

Tryckt litteratur

Aischylos, Eumeniderna, övers Emil Zilliacus, Sthlm 1930.
 Aischylos, *Orestien*, övers Emil Zilliacus, Sthlm 1947.
 Aischylos, Perserna, övers Emil Zilliacus, Sthlm 1934.
 Aischylos, *Prometeus*, övers Emil Zilliacus, Sthlm 1931.
 Adler, Gusti, *Max Reinhardt, Sein Leben*, Salzburg 1964.
 Arnold, Max, *Die Verwendung des Traummotivs in der englischen Dichtung von Chauser bis auf Shakespeare*, Kiel 1912.
 Bab, Julius, *Schauspieler und Schauspielkunst*, Berlin 1926.
 Bab, Julius, *Theater der Gegenwart*, Leipzig 1928.
 Baumgartner, Walter, "Drömtekniken i Strindbergs och Kafkas verk", *Svensk litteratur-tidskrift*, 31a årg, nr 3, Sthlm 1968, s 18—26.
 Beijer, Agne, *Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm*, Sthlm 1937.
 Beijer, Agne, "Visions célestes et infernales dans le théâtre du moyen age et de la renaissance", *Les Fêtes de la renaissance* (utg Jean Jacquot), Paris 1956.
 Bergman, Gösta M., *Lighting in the theatre*, Sthlm, 1977.
 Bergman, Gösta M., *Den moderna teaterns genombrott 1890—1925*, Sthlm 1966.
 Bergman om Bergman, utg Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, Sthlm 1970.
 Bernauer, Rudolf, *Das Theater meines Lebens*, Berlin 1955.
 Beyer, Nils, "Olof Molander 50 år", *Social-Demokraten* 16.10.1942
 Bjurström, Per, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, 2a rev. uppl, Sthlm 1962.
 Brandell, Gunnar, *Strindbergs Infernokris*, Sthlm 1950.
 Brandell, Gunnar, "Vad har Bergman gjort av Strindberg", *Svenska Dagbladet*, 19.2.1974.
 Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater*, Bd 1—7, Frankfurt am Main 1963—64.
 Breitholtz, Lennart, *Studier i frihetstidens litteratur*, Uppsala 1956.
 Brook, Peter, *Den tomma spelplatsen*, övers. Anita Dahl och Leif Zern, Sthlm 1969.
 Børge, Vagn, Strindberg, *Prometeus des Theaters*, Wien 1974.
 Børge, Vagn, *Strindbergs mystiske Teater*, Köpenhamn 1942.
 Calderon de la Barca, Pedro, *Livet en dröm*, övers Erik Blomgren, Sthlm 1956.
 Coleridge, Samuel Taylor, "The Drama Generally, and Public Taste" (1818), *European Theories of the Drama*, utg Barret Clark, New York & London, rev ed 1929.
 Curtis, Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953.

- Dahlström, Carl, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Language and Literature, Vol VII, University of Michigan, Ann Arbor 1930.
- Deyer, Margarethe, *Die Ursprünge der Dramaturgie von Strindbergs "Nach Damaskus"*, Wien 1952. (Stencil.)
- Diebold, Bernhard, *Anarchie im Drama*, Frankfurt am Main 1921.
- "Drömspelet Strindberg, Olov Molander om Dramatens nya iscensättning", *Dagens Nyheter*, 24.10.1935.
- Devereux, George, *Dreams in Greek Tragedy, An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford 1976.
- Elovson, Harald, Artikeln "Drömspel", *Svenskt litteraturllexikon*, utg Louise Vinge, Sthlm 1970.
- Falck, August, "Strindberg som teaterägare och regissör", *Svenska scenen*, nr 29—30, årg 2, Sthlm 1916
- Fränkl, Pavel, *Strindbergs skapande fantasi i "Spöksonaten"*, Oslo 1966.
- Frenzel, Elisabeth, Artikeln "Weissagung, Vision, vorausdeutender Traum", *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1976.
- Frenzel, Elisabeth, Artikeln "Der träumende Bauer", *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1970.
- Gade, Svend, *Mit Livs Drejescene*, Köpenhamn 1941.
- Garber, Majorie, *Dream in Shakespeare, From Metaphor to Metamorphosis*, New Haven 1974.
- Garten, H.F., "Foreign Influences on German Expressionist Drama", *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, utg Ulrich Weisstein, Budapest & Paris 1973.
- Gran, Ulf, "Strindberg 'regissör'", *Perspektiv på teater*, utg Ulf Gran och Ulla-Britta Lagerroth, Sthlm 1971.
- Gravier, Maurice, Strindberg, "Père du théâtre moderne", *Institut suédois* nr 15, Sthlm 1962.
- Gravier, Maurice, *Strindberg et le théâtre moderne I: L'Allemagne*, Biblioteque de la société des études germaniques, no II, Lyon & Paris 1949.
- Grillparzer, Franz, *Der Traum ein Leben, Grillparzers Werke*, 6. Teil, Berlin, Leipzig, Wien & Stuttgart 1911.
- Grimm, J. & W., Artikeln "Traumspiel", *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1890—1935.
- Gross, Edgar, "Das ältere Romantik und das Theater", *Theatergeschichtliche Forschungen*, nr 22, Hamburg & Leipzig 1910.
- Hauptmann, Gerhardt, *Hanneles Himmelfahrt, Sämtliche Werke*, Bd I, Dramen, Frankfurt am Main & Berlin 1966.
- Hollinger, Ingrid, "Urpremiären på 'Till Damaskus I'", *Dramaten 175 år*, utg Gösta M. Bergman och Niklas Brunius, Sthlm 1963.
- Hylén, Maria, "Olof Molanders uppsättning av A. Strindbergs Ett drömspel 1935, Repetitionsteknik", *Institutionen för teater- och filmvetenskap*, Sthlm 1969. (Stencil.)
- Ihering, Herbert, *Berliner Dramaturgie*, Berlin 1948
- Ihering, Herbert, *Die zwanziger Jahre*, Berlin 1948.
- Immerwahr, Raymond, "Das Traum-Leben-Motiv bei Grillparzer und seinen Vorläufern in Europa und Asien", *Arcadia*, Bd 2, Heft 3, Berlin 1967.
- "Inför premiären på 'Till Damaskus', Olov Molander har ordet", *Stockholms-Tidningen*, 26.2.1937.
- Jacobsohn, Siegfried, *Das Jahr der Bühne*, Bd 1—10, Berlin 1912—1921.
- Jacobsohn, Siegfried, *Die Weltbühne*, XVIII. Jahrg, 2. Bd, Berlin 1921.

- Jolivet, Alfred, *Le Théâtre de Strindberg*, Paris 1931.
- Josephson, Ragnar, "Drömspelstydaren", Programbladet till Molanders uppsättning av *Till Damaskus I—III*, Stockholms Stadsteater 1965, Sthlm 1965.
- Kayssler, Friedrich, *Gesammelte Schriften*, Bd 1—3, Grunewalt 1929.
- Kjellgren, Alarik, "Mina Strindbergsbrev", *Meddelanden från Strindbergssällskapet* nr 25, Sthlm 1959.
- Kjellgren, Johan Henrik, *Gustaf Wasa, Sveriges litteratur* del 4, Sthlm 1963.
- Kleist, Heinrich von, *Prins Friedrich von Homburg*, övers Gösta Montelin, *Världslitteraturen, Tyskt drama och tysk lyrik I*, Sthlm 1927.
- Kvam, Kela, *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik, Teatervidenskaplige studier III*, Köpenhamn 1974.
- Lagerroth, Ulla-Britta, "Almqvist och scenkonsten", *Perspektiv på Almqvist*, utg Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg, Sthlm 1973.
- Lagerroth, Ulla-Britta, *Regi i möte med drama och samhälle, Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist*, Sthlm 1978.
- Lamm, Martin, *August Strindberg*, 2a rev uppl, Sthlm 1948.
- Lamm, Martin, *Det moderna dramat*, Sthlm 1948.
- Lamm, Martin, *Strindbergs dramer I—II*, Sthlm 1924—26.
- Lange, Sven, "Omkring Reinhardt", *Teatret*, XX Aarg, Köpenhamn 1920—21.
- Lindberg, Per, *Kring ridån*, Sthlm 1932.
- Linde, Ebbe, "Drömstilen hos Strindberg och Kafka", *Bonniers litterära magasin*, årg 15, nr 9, Sthlm 1946, s 760—765.
- Lindström, Göran, "Kommentar" till *Spöksonaten*, August Strindberg, *Spöksonaten*, Lund 1963.
- Lindström, Göran, "Strindbergsforskning 1915—1962", *Svensk litteraturtidskrift*, 25e årg, Lund 1962.
- Lundh, Arne, *Hur man sminkar sig*, Sthlm 1945.
- Marcus, Carl David, "Strindbergs Trauerspiel auf den Berliner Bühnen", *Die Szene*, XVII Jahrg, Berlin 1927.
- Marcus, Carl David, "En visit hos Reinhardt, Vad säger han om Strindberg", *Dagens Nyheter* 9.11.1915.
- Messer, John Stuart, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, New York 1918.
- Milton, John R., "The Esthetic Fault of Strindberg's Dream Plays", *Tulane Drama Review* 4, no 3, New Orleans 1960, s 108—116.
- Molander, Olof, "En svensk regissör om Reinhardtspele", *Scenen*, nr 1, Sthlm 1921.
- Mortensen, Johan, *Medeltidsdramat i Frankrike*, Gbg 1899 & Lund 1967.
- Mortensen, Johan, *Strindberg som jag minnes honom*, Sthlm 1930.
- Müssener, Helmut, *August Strindberg "Ein Trauerspiel"*, *Struktur und Stilstudien*, Meisenheim am Glan 1965.
- Möller, Cannie, "En jämförelse mellan iscensättningarna av Ett drömspel på Svenska teatern 1907, på Dramatiska teatern 1935 (Molander) och 1970 (Ingmar Bergman)", *Institutionen för teater- och filmvetenskap*, Sthlm 1970. (Stencil.)
- Ollén, Gunnar, "Vandring i vaken dröm", *Svensk litteraturtidskrift*, 27e årg, nr 1, Sthlm 1964, s 1—5.
- Ollén, Gunnar, *Strindbergs dramatik*, Sthlm 1961.
- Ollén, Gunnar, "Strindberg som muskelknute på Operan", *Entré*, årg 7, nr 2, Sthlm 1980.

- Pasche, Wolfgang, *Skandinavische Dramatik in Deutschland, Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867—1932*, Basel & Stuttgart 1979.
- Pilick, Eckhardt, *Strindbergs Kammerspiele*, Köln 1969.
- Platon, *Staten, Skrifter III*, övers. Claes Lindskog, Sthlm 1922.
- Poensgen, Wolfgang, *Der deutsche Bühnenspielplan im Weltkriege*, Berlin 1934.
- Polgar, Alfred, *Ja und Nein, Darstellungen von Darstellungen*, utg Wolfgang Drews, Hamburg 1956.
- Powell, Jocelyn, "Demons that Live in the Sunlight: Problems in Staging Strindberg", *The Yearbook of English Studies*, Vol 9, Modern Humanities Research Association, London 1979.
- Righter, Anne, *Shakespeare and the Idea of the Play*, London 1967.
- Ring, Herman, *Teaterns historia*, Sthlm 1898.
- Robichez, Jaques, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris 1957.
- Rühle, Günther, *Theater für die Republik 1917—1933, Im Spiegel der Kritik*, Frankfurt am Main 1967.
- Sartorius, Ella, *Der Traum und das Drama*, Wortkunst, Neue Folge, 11 Heft, München 1936.
- Schmid, Herta, "Die Bedeutung des dramatischen Raums i A.P. Cechovs 'Visnevij sad' (Der Kirschgarten) and A. Strindbergs 'Gespenstersonate' ", *International Congress of Slavists* nr 8 (i Zagreb), München 1978.
- Shakespeare, William, *The Complete Works*, utg Peter Alexander, London & Glasgow 1951.
- Siwertz, Margit, *Lars Hanson*, Sthlm 1947.
- Sjögren, Henrik, *Ingmar Bergman på teatern*, Sthlm 1968.
- Stearns, John Baker, *Studies of the Dream as a Technichal Device in Latin Epic and Drama*, Lancaster 1927.
- Steene, Birgitta, *The Greatest Fire, A Study of August Strindberg*, Carbondale 1973.
- Steffens, Wilhelm, *Expressionistische Dramatik*, Hannover 1971.
- Stern, Robert, *Der Traum in modernen Drama*, Wien 1950.
- Stockenström, Göran, *Ismael i öknen, Strindberg som mystiker*, Uppsala 1972.
- Strindberg, August, *Brev I—XV 1858—1907*, utg Torsten Eklund, Sthlm 1948—1976.
- Strindberg, August, *A Dream Play*, Adapted by Ingmar Bergman, Sthlm 1973.
- Strindberg, August, *Samlade skrifter I—55*, utg John Landquist, Sthlm 1912—21.
- "Strindberg i tysk belysning, Den litterära expressionismens mästare enligt Paul Wegener", *Dagens Nyheter* 3.5.1917.
- Strindberg och teater*, utg August Falck, Sthlm 1918.
- Syrén, Gunnar, *Osäkerhetens teater, Studier i Lars Forsells dramatik*, Uppsala 1979.
- Szondi, Peter, *Det moderna dramats teori 1880—1950*, Sthlm 1972.
- Söderström, Göran, *Strindberg och bildkonsten*, Sthlm 1972.
- Taub, Hans, *Strindberg als Traumdichter*, Göteborg 1945. Även i *Göteborgs Kungl Vetenskaps- och Vitterhetssamhälles Handlingar*, 6e följd, ser A, bd 2, nr 3, Göteborg 1945.
- Torsslow, Stig, "Spöksonaten och Den polske juden", *Dramaten* nr 27, årg 3, Sthlm 1973, s 25—28.
- Törnqvist, Egil, *Bergman och Strindberg, Spöksonaten — drama och iscensättning*, *Dramaten* 1973, Sthlm 1973.
- Törnqvist, Egil, "Strindberg and the Drama of Half-reality, An analysis of To Damaskus I", *Strindberg and Modern Theatre*, Sthlm 1975.
- Uddgren, Gustaf, "Hos Strindberg i Lund", *Svenska Dagbladet* 21.1.1899.

- Waldekranz, Rune, *Så föddes filmen*, Sthlm 1976.
- Wendriner, Karl, *Das romantische Drama, Eine Studie über den Einfluss von Goethes Wilhelm Meister auf das Drama der Romantiker*, Berlin 1909.
- Wiesner, Albert, *Der Traum im Drama der Romantik*, Basel 1919.
- Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Eliot*, London 1952.
- Wilson, Berit, "Ingmar Bergman: Om publiken känner som kritikerna hänger jag mej", *Dagens Nyheter* 8.2.1974.
- Winds, Adolf, *Geschichte der Regie*, Stuttgart 1925.
- Öhman, Carl, *August Strindberg and the Origin of the Scenic Expressionism*, Michigan & Helsingfors 1961.

Summary in English

Introduction

As early as when *To Damascus I—II* were published in 1898, the critics discovered the “dream-scenes” of the play, and the formation of an inner, mental reality. Since then, scholars and stage people have tried to find out how “dream atmosphere” is created in the text of a play, and on stage, in different Strindberg plays; the technique by which dream atmosphere is created, i.e. “the dreamplay technique”. (By “dream atmosphere” is meant an atmosphere which is similar to a dream’s, but which does not necessarily represent a dream.) Strindberg was the originator of the term “dreamplay” (German “Traumspiel”, Swedish “drömspel”), by which he covered a kind of a drama, or a part of a drama, where dream atmosphere occurred.

1. Strindberg Research

The most prominent figure of the Strindberg research, Martin Lamm, assumes that, after the Inferno crisis, Strindberg experienced reality as a dream, and that he also depicted it the way he experienced it. Hans Taub, however, argues that Strindberg expressed his “real” sleepingdreams, while Ebbe Linde and Walter Baumgartner are of the opinion that Strindberg composed his “dreams” (in contrast to Kafka who actually built on his sleepingdreams.).

According to Lamm, dream atmosphere is created when something dream-like is introduced — an insignificant matter of course, a kind of circle-reasoning. Other scholars have pointed out the grotesque and “distortion” (Dahlström), the negations and the immobility (Fränkl) as the origin of dream atmosphere. These phenomena, however, can be seen as a analogous to the dream-like, why this reasoning also goes in “circle”.

The Expressionistic view of Strindberg puts forward the projection theory as a dogma, which is the view that the character’s milieu in a play (i.e. the Unknown’s in *To Damascus*) is a projection of his inner life (Dahlström). A definite position is rarely taken up regarding where the Unknown is situated in relation to his projection. Also according to an Expressionistic view, he sometimes becomes part of his projections, he himself a dream character. Törnqvist, however, modifies the projection theory and wants to give the world around the Unknown both a subjective and an objective existence.

The majority of scholars bring up the question, “who is the dreamer in the play?” or “who dreams the play?”. “Now”, they answer, “it is the reader/spectator”, “now a character in the play”, “now Strindberg himself”, but these discussions never give any results. Ella Sartorius points out that in the older drama, dreams and apparitions always occur as a play within the play, but that in

Strindberg's plays, it is more difficult to draw the line between "the dream-scenes" and "the scenes of reality".

With new material Carl Öhman has been able to show that Strindberg was well acquainted with the theatre theories of his time (Fuchs, Appia, Craig etc.), and that he had an unerring eye for how to stage his later plays. Lamm believed that Strindberg built *Advent* upon "his old faerytale technique" from *Lucky Peter's Travels*. Göran Stockenström claims that the transformation scenes from the plays, which show an inner reality, were originated under the influence of Swedenborg. However, nobody mentions a possible influence from the Baroque Theatre and the faerytale theatre of the Romantic period, in which the most characteristic aspect was the scene change with the curtain up: *changement à vue*. Many scholars share the view that Strindberg wrote for a stage which did not exist. Nothing can be more wrong. He wrote for the stage which had existed before the breakthrough of Realism and Naturalism: the stage from the Baroque and the faerytale play of the Romantic period. Already during Strindberg's lifetime his dreamplay drama could have been produced with good effects on such a stage.

2. Dreams on Stage — a Stag Historical Survey

As far back as classical Greece, dreams occurred on stage. In *Eumenides*, by Aeschylus, the ghost of Clytemnestra appears in a collective dream dreamt by the sleeping Furies. In Aeschylus' *Persians*, King Darius' ghost appears before Queen Atossa and the chorus of Councillors (without any dream-arrangement). On the verbal level, among the three Greek tragedians, the metaphor "Life — a dream" occurs. In the religious plays during the Middle Ages (whether they took place inside or outside the church) there were wide possibilities to create dreams, apparitions and miracles with God the Father, angels and Virgin Mary as frequent characters. With the Renaissance, a divorce between stage and audience takes place, which is immediately re-established by the illusion on stage. The metaphors "Life — a dream", "Life — a theatre" are frequently used and the concrete of a play within the play is introduced. In Shakespeare, there are "real" sleepingdreams in *Pericles*, *Cymbeline* and *Henry VIII*. The scenes in which ghosts appear in front of one or many conscious characters occupy an intermediate position — *Julius Caesar*, *Richard III*, *Macbeth* and *Hamlet*. In *The Taming of the Shrew*, *A Midsummer Night's Dream* and *The Tempest* reality is manipulated by characters in the plays, so that others think that they experience or have experienced a dream. The same method is used in Calderon's *Life is a Dream* (*La vida es sueño*).

During the Baroque period, one wanted to create, by means of the technical achievements (i.e. the *changements à vue*) the imagination's own world in the theatre where the dreams had their given place, a world which the audience could become a part of. The world of imagination and the scene changes recur in the faerytale plays of the Romantic period, but then, however, a new gap has appeared between the stage and the audience. *Prinz Friedrich von Homburg* by Hein-

rich von Kleist deals with a somnambulist, whose strange behavior and apprehension of reality as dream-like create a certain dream atmosphere. In *Der Traum ein Leben* by Grillparzer there is a basic frame story, as a play within the play, which is enacted in a faery land of no particular dream-like sort. There is, however, a certain dream atmosphere in the transformations from the basic story to the dream story and back again.

During the Symbolism one wanted to create the inner, the mental, by means of symbols. The keyword becomes dematerialization, although there often occurs an emphasis on the outside; by means of the veil, the light effects (the *chiaroscuro*), the recitation. The faerytale world and the world of knights of the Romantic period return — for example, in Maeterlinck's *Pelléas et Mélisande*. In Gerhard Hauptmann's *Hanneles Himmelfahrt*, however, the people that sick Little Hannele dreams about or hallucinates take shape around the bed she is lying in; living or dead people, angels and a Christ figure. She talks to them and they answer her and on one occasion she enters the dream.

3. Theoretical Drama and Theatre Considerations

In this chapter it is emphasized that one has to make a distinction between the text of a play and a production, since it is a question of two different media. The text of a play is regarded as a description of a fictive performance. Subsequently, an attempt is made to define the illusion on stage with a start from Per Lindberg's formulation: "I know that this is not real, but I pretend that it were real". The illusion is also seen as having a theatre-historical basis, as a convention which may change in the course of history. A definite position is taken up about semiotics, which, according to me, does not very well suit the theatre of illusion, since there is identity between "referent" and "sign". By the illusion "the signs" become what they represent. The *Verfremdung* Theatre, however, suits the semiotic aspect of viewing the matter extremely well, since this theatre does not want to create any illusion, and even the real objects are used as arbitrary signs. One starting point is that Strindberg does not create sleepingdreams, but that he wants to depict reality as a dream. The dream-like is defined as "violation of time and space". However, to create dream atmosphere it is not enough to "imitate" the dream. There are no tricks, there are no "signs" for dream atmosphere. It is the context which is entirely decisive, the structure of which the dream-like is a part of.

In this manner a theory of dreamplay technique is arranged:

Dream atmosphere involves transformation, an abolition of time and space. In a play, or on stage, this can be created 1) when a character in a play is in a dream-like situation and on the same level as the dream-like, or 2) when a character in a play is in a dream-like situation but is not on the same level as the dream-like, but regards it as a spectator of a play within the play, or 3) when the reader/spectator is given the role of "dreamer" of the dream-like.

4. The Dreamplay Technique in Three Plays

In *To Damascus I* — in the scenes with the funeral march, the Beggar, the Brown-dressed, the arm and the leg of a corpse, the Fool Caesar, the notice-board, the profiles, “the ghostly disturbances” and the Asylum Scene — the Unknown stands as a spectator of something dream-like, which occurs as a play within the play, and creates opportunities for dream atmosphere. In the Hotel Room, the Unknown and the Lady are on the same level as the dream-like, which ought to give this scene dream atmosphere.

In *A Dreamplay* — in all the transformation scenes and the scenes with the Glazier, the Officer with the sabre, the Parents, the waiting Officer, the guests at Skamsund, He and She, ugly Edith, the Officer at school, the Newly-Married, the Blind Man, the shipwreck, the Crucified, the “Defilé”, the Burning Castle — the dream-like is shown as a play within the play with Indra’s Daughter as the spectator, an arrangement which creates opportunities for dream atmosphere. At the crowning with thorns, the Lawyer is a part of the dream-like, and the Daughter is no longer a spectator but the one who carries out the crowning. In the chamber, the Daughter is on the same level as the dream-like (Kristin’s passing the windows, her own choking). In the school scene, the Officer is part of the dream-like (the Daughter a spectator), which seems to give also this scene a dream atmosphere.

In *Ghost Sonata* — in the scenes with the Milkmaid, the inhabitants of the house, the female cook, the death of the Young Lady, Toten-Insel — the Student is (in the first Act, together with the Old Man) a spectator of several dream-like plays within the play, whereby opportunities are created for dream atmosphere. In the ghost supper the guests provide a dream-like situation (silence, immobility, abolition of time and space), whereby opportunities for dream atmosphere seem to have been created here as well.

5. The First Performances

In the Grandinson production of *To Damascus I* at the Dramaten in 1900, they erected an extra stage (three steps high) on the main stage and framed it with an additional proscenium, in the shape of an arch. Each scene had its own background which could be changed in a moment in the darkness. The course of events was kept at a distance and the whole performance was an attempt to make the audience in the auditorium “dreamers” of the drama. In the Asylum Scene, “the similies” were placed on an inner stage within a further additional arch. In so doing, the Unknown (August Palme) was represented as a spectator of a dream-like play within the play, and thereby probably creating dream atmosphere.

In the Castegren production of *A Dreamplay* at the Svenska Teatern in 1907, they again tried to make the audience “the dreamers” by means of an extra

proscenium in the shape of a poppy-arch, but it seems as if this time it was not possible to maintain the function of the arch.

In *Ghost Sonata* at the Intima Teatern in 1908, one tried to make everything on stage look like a dream and the Student (Helge Wahlgren) was represented in a not least strange way, and the production was a failure in most respects.

6. Performances in the Berlin of the 1910's

In the Barnowsky production of *To Damascus I* at the Lessingtheater in 1914, the Unknown (Friedrich Kayssler) was placed at the same level as a dream-like, to a certain degree, surrounding, very likely throughout the performance, but the stage historical material is too thin to give any clear image of the possible dream atmosphere.

In the production of *A Dreamplay* by Bernauer and stage designer Gade, at the Theatre in der Königgrätzer Strasse in 1916, the stage was given an additional proscenium: a huge oval with a veil, behind which everything was enacted in an expressed faerytale design. It seems as if the veil and the oval succeeded in giving the audience the function of "dreamers". Moreover, Indra's Daughter (Irene Triesch) was made a spectator of several dream-like plays within the play, which must have strengthened the dream atmosphere. Ludwig Hartaus' rendering of the Officer is said to have been one of the most dream-like.

In the Reinhardt production of *Ghost Sonata* at the Kammerspiele in 1916, the Student (Paul Hartmann) was made a spectator of several dream-like plays within the play, in which the Old Man Hummel (Paul Wegener) was also part of the most dream-like. The Student was represented as the only real human being in a world of ghosts. On his entering the stage, it became lighter, on his leaving it, darker, and the world of ghosts could take over at that time also with strong dream atmosphere.

7. Olof Molander Productions

In his production of *A Dreamplay* at the Dramaten in 1935, Molander and the stage designer Skawonius had succeeded in making the settings into transformations of each other and by close ties bound to a realistic Stockholm and the Stockholm archipelago environment. Indra's Daughter (Tora Teje) was a spectator of several dream-like plays within the play, whereby opportunities for dream atmosphere were to have been created. In these scenes Lars Hanson as the Officer was a memorable dream character.

In *To Damascus I* at the Dramaten in 1937, the Unknown (Lars Hanson) was in a state of constant opposition against the world around him, all the time questioning the testimony of his senses, a real human being, a spectator of several dream-like (though realistically worked out) plays within the play, thereby giving rich opportunities to create dream atmosphere.

In the production of *Ghost Sonata* at the Dramaten in 1942, Molander and Ska-wonius, in the first Act, placed on stage an almost exact copy of Röda Huset (the Red House) at Karlaplan in Stockholm, and thus gave the audience a possibility to identify themselves. Both the Student (Frank Sundström) and The Old Man Hummel (Lars Hansson) were represented as “real” people, spectators of dream-like plays within the play with important dream atmosphere opportunities. In the Ghost Supper, the Old Man himself became a victim of the play he had believed he could control. At the end the Student could leave “his” play behind.

7. Ingmar Bergman Productions

In the production of *The Dreamplay* (n.b. definite article) at the Dramaten in 1970, the drama was shown as a play, as theatre which the Poet creates in the very moment it takes place on stage. The Poet is on the same level as his creation, and both are on the same level as the audience, whereby no dream atmosphere could exist. Bergman wanted to show what real sleepingdreams may look like; the mechanics of a dream.

In *Ghost Sonata* at the Dramaten in 1973, the house was, figuratively speaking, placed in the auditorium. Bergman perceived the play as Strindberg’s dream and wanted to gradually penetrate deeper and deeper into the consciousness of the author. However, there was no expression of this aspiration in the production, other than a more and more intensified acting on the part of the actors.

The production of *To Damascus I—II* at the Dramaten in 1974, was, in relation to the audience, the most conventional of the three. The Unknown (Jan-Olof Strandberg) was part of the dream-like, which Bergman perceived as “real” sleepingdreams, “a mental landscape”. In combination with an intensified expressionism on the part of the stage design and acting, a certain dream atmosphere in the second part was created.

Conclusion

In spite of the differences, there are more things that unite than separate *To Damascus I*, *Dreamplay* and *Ghost Sonata*. The descriptions of productions show that one has used all the three possibilities (p. 214) to create dream atmosphere on stage.

Dream atmosphere is no end in itself, but expresses a view of reality, “life is a dream”. By dream atmosphere, the illusion is created of a “truer” reality, reality *per se*.

On the one hand it is difficult to give a dream dream atmosphere on stage. On the other hand, reality, which Strindberg continually depicted, easily lends itself to dream atmosphere. Dream atmosphere, however, can not be created by external means, tricks, but above all by a character in the position of a spectator of a dream-like play within the play.

Translation: Gunilla Theander

Bildförteckning

- 1—2. *Till Damaskus I* 1900. Drottningholms teatermuseum, fotograf: A. Rydin.
3. *Ett drömspel* 1907, Idun, 20e årg, nr 17, 1907, teckning av C. A. Olausson, s 207.
4. *Spöksonaten* 1908, Ridå, nr 1, 1908, teckning av Per Lindroth.
5. *Till Damaskus I* 1914, Das Theater, Jahrg 5, Heft 17, Wien 1914.
6. *Ett drömspel* 1916, Rudolf Bernauer, *Das Theater meines Lebens*, Berlin 1955, vid s 305.
7. *Spöksonaten* 1916, Stockholms Dagblad 4.5.1917, teckning av Ludwig Kainer.
8. *Spöksonaten* 1916, Teatret, XX Aarg, Kbhvn 1920—21, s 57, teckning av Gerda Ploug-Sarp.
9. *Spöksonaten* 1916, Akademie der Künste der DDR, Berlin.
- 10—24. *Ett drömspel* 1935, Dramatens arkiv, fotograf: Almberg & Preinitz.
- 25—28. *Till Damaskus I* 1937, Dramatens arkiv, fotograf: Almberg & Preinitz.
29. Karlaplan 10, Stockholms stadsmuseum.
- 30—33. *Spöksonaten* 1942, Dramatens arkiv, fotograf: Almberg & Preinitz.
- 34—38. *Drömspelet* 1970, Dramatens arkiv, fotograf: Beata Bergström.
- 39—43. *Spöksonaten* 1973, Dramatens arkiv, fotograf: Beata Bergström.
- 44—49. *Till Damaskus I—II* 1974, Dramatens arkiv, fotograf: Beata Bergström.

Person- och titelregister

- Abel, A. 102
 Abraham av Sousdal 39
 Adler, G. 195
 Adolphson, K. 155, 156, 158, 159
Afrikaniskan (Meyerbeer, G.) 187
 Ahlenius, H. 128, 197
 Aischylos 36, 37, 187
Aladdin (Oehlenschläger, A.) 48
 Aleotti, G.B. 45
 Alkman, E. 7, 185
 Almqvist, C.J.L. 8, 48
Der Alpenkönig und der Menschenfeind
 (Raimund, F.) 48
 Alw, G. 123, 134, 141
Amorina (Almqvist, C.J.L.) 48
 Andersson, A. 196
 Andreason, A. 155
 Anouilh, J. 188
Apostlagärningarna 39
 Appia, A. 24-27, 53, 57, 91, 190
 Arfwidsson, A. 192
 Aristofanes 35
 Ariosto, L. 44
 Arnold, M. 188
As you like it (Shakespeare, W.) 43
 Aspelin, K. 190
 Atterbom, J. 195
 Atterbom, P.D.A. 48
Les Aveugles (Maeterlinck; M.) 51

 Bab, J. 14, 94, 193
 Bach, J.S. 71, 103
 Bahn, R. 115
 Barnowsky, V. 92-97, 116, 175
 Baumgartner, W. 19, 20
 Behring, B. 200
 Beijer, A. 39, 45, 46, 134, 140, 187,
 188, 198, 199
The Bells (Erckman, E./Chatrian, A./
 Lewis, L.) 48, 79
 Berger, H. 25, 26

 Bergman, B. 86, 87, 88, 108, 110, 111,
 114, 118, 119, 126, 130, 132, 134,
 135, 138, 141, 196, 197
 Bergman, G.M. 46, 187-189, 191, 192
 Bergman, I. 152-176, 197,
 199, 200, 201
 Bergvall, S. 121, 148
 Bernauer, R. 98-103, 116, 120, 175,
 194, 195
 Beyer, N. 120, 134, 137, 140, 143, 145,
 198
Der Bettler (Sorge, R.J.) 15, 91, 92, 103
Bitterlich (Kornfeld, P.) 15
 Bjurström, P. 188
 Björkman, C. 118, 196
 Björkman, R. 191
 Björkstén, I. 154
 Björnson, B. 193
Le Blanc et le noir (Voltaire) 50
 Blickingberg, G. 139, 141
 Blomberg, E. 188
 Borgström, H. 141
 Bosse, H. 79, 82, 83, 85, 86, 143, 167
 Brahm, O. 26, 91, 92
 Brandell, G. 20, 21, 29, 52, 174, 186, 189
 Branting, A. 88, 191, 195
 Braulich, H. 193
 Brecht, B. 27, 32, 49, 57, 58, 153, 154,
 190
 Breitholtz, L. 188
 Brodin, H. 169, 170, 173
 Brook, P. 153
 Brunius, A. 195
 Brunius, P. 142, 198
 Buontalenti, B. 45, 188
 Burnaccini, F. 45
 Büchner, G. 92, 153
 Bäckström, B. 196
 Bäckström, T. 162, 166, 167, 199, 201
 Boecklin, A. 88, 150
 Børge, V. 17, 18, 128, 197

Calderon de la Barca, P. 42-44, 50, 188
 Carlsten, R. 138
Cassaria (Ariosto, L.) 44
 Castegren, V. 83-86, 175
 Cechov, A.P. 186
 Chopin, F.v 123, 132, 155, 156
 Christenson, I. 120
 Clark, B.H. 189
 Coleridge, S.T. 56, 57
La Confanaria (d'Ambras, F.) 45
The Corsican Brothers (Dumas d.ä., A./ Boucicault, D.) 48
 Craig, G. 24-27, 46, 53, 91
 Curtius, E. 188
Cymbeline (Shakespeare, W.) 41, 43

 Dahlström, C. 14-16, 22, 23, 186
 Danielsson, J. 196
Dantons Tot (Büchner, G.) 92
 Deutsch, E. 92
 Devereux, G. 187
 Deyer, M. 193
 Didring, E. 108, 195
 Diebold, B. 15, 186
Don Carlos, (Schiller, F.v) 55
 Donnér, J.W. 200
 Düberg, A. 158
 Düsel, F. 193
 Dörum, T. 81

 Eco, U. 190
 Edwall, A. 156, 157
 Edwards, R. 42
 Egan, R. 188
Egmont (Goethe, J.W.v) 48
 Ek, A. 160, 163, 169, 173
 Ek, M. 155, 156, 158, 159
 Eklund, T. 187
 Ekström, M. 141, 147, 148, 198
 Elam, K. 190
Elektra (Sofokles) 187
 Eliot, T.S. 21
 Elovson, H. 8, 185
En attendant Godot (Becket, S.) 171
 Engel, F. 195, 196
 Envall, F. 79

Ericsson, O. 191
Ernani (Verdi, G.) 187
Esaltazione delle Croce 188
Eumeniderna (Aischylos) 36, 187
 Euripides 37, 187
 Eysoldt, G. 91, 109, 112, 113

 Fagerström, A. 154
 Faktor, E. 93, 96, 98, 99, 113, 194, 195
 Falck, A. 86-89, 192
 Falk, N. 93, 95, 96, 98, 100, 101, 193
 Fallström, D. 84, 111, 195
Faust (Goethe, J.W.v) 48, 55, 56, 94
 Fechter, P. 194
 Fernström, K. 142, 198
 Fleischmann, B. 193
 Flygare, A. 88, 89
 Forssell, L. 190
 Fraenkl, P. 28, 29, 32, 59, 187
 Frenzel, E. 188, 189
 Friendell, Y. 167
 Freud, S. 19, 20
 Fridh, G. 163, 165, 166
 Friedmann, S. 101, 103
 Fröberg, E. 26
 Fuchs, G. 24-26
Fäktaren i Ravenna (Halm, F.) 187
Förbrytare (Geijerstam, G. af) 77

 Gade, S. 92, 93, 97-101, 103, 116, 194
 Garber, M.B. 41, 43, 188
 Garten, H.F. 193
 Geijerstam, G. af 77, 78, 185, 191
 Geijerstam, S. af 150
Gengangere (Ibsen, H.) 91
 Georg II av Meiningen 33, 77
Der gestiefelte Kater (Tieck, L.) 48
 Goldoni, C. 188
 Gorki, M. 91
 Gozzi, C. 48
 Grabow, C. 78, 83
 Gran, U. 192
 Grandinson, E. 25, 26, 77-83, 97, 167, 175, 187
 Gravier, M. 9, 185, 186
Gravoffret (Aischylos) 187
 Grevenius, H. 118, 120, 123, 126, 130,

- 133, 134, 136, 138, 139, 144, 148,
150, 152, 197
- Grillparzer, F. 17, 49-51, 189
- Grimm, J. & W. 185
- Gross, E. 189
- Grossmann, E. 195
- Grossmann, S. 196
- Grundén, P. 168
- Grünewald, I. 119, 120, 130, 197
- Gustaf Wasa* (Kjellgren, J.H.) 47, 188
- Gustav III 46
- Goethe, J.W. v 48, 55, 56, 79
- Halling, L. 160
- Hamlet* (Shakespeare, W.) 40, 41, 43,
60, 84
- Hanneles Himmelfahrt* (Hauptmann, G.)
17, 52, 53
- Hanson, L. 123, 128, 134-141,
145-148, 150, 167, 175, 176, 198
- Hansson, A. 83
- Hart, J. 94, 101, 193
- Hartau, L. 101, 102, 116, 175, 194, 195
- Hartmann, P. 106, 107, 114-116, 176
- Hasenclever, W. 15, 92
- Hauptmann, G. 17, 53
- Hedda Gabler* (Ibsen, H.) 153
- Hedqvist, I. 85
- Hedberg, T. 7, 8, 80, 82, 83, 84, 191
- Hekuba* (Euripides) 37
- Henrikson, M. 160, 165
- Henry VIII* (Shakespeare, W.) 41, 43
- Hilding, O. 156
- Hiort af Ornäs, B. 169
- Hirsch, K.J. 97
- Holberg, L. 42, 44
- Hollinger, I. 77, 78, 80, 81, 191
- Homeros 37, 187
- Honzl, J. 190
- Horch, F. 193
- Husch, E. 96
- Hylin, M. 197
- Högman, E. 89
- Ibsen, H. 21, 48, 52, 77, 91, 92, 193
- Ifigenia i Tauris* (Euripides) 187
- Ihring, H. 92, 97, 99, 193, 194
- Iliaden* (Homeros) 37
- Immerwahr, R. 189
- Interieur* (Maeterlinck, M.) 77
- L'Intruse* (Maeterlinck, M.) 51
- Irving, H. 48, 79
- Jacobs, M. 97, 98, 193
- Jacobsohn, S. 94, 96-99, 102, 110, 193,
194
- Jahnson, B. 173
- Jaktlottet* (Almqvist, C.J.C.) 8
- Janzon, Å. 156, 162, 199, 200
- Jeppe på Bjerget* (Holberg, L.) 42, 44, 60
- Jessner, L. 25
- Johanson, U. 169, 170, 173
- Jolivet, A. 186
- Josephson, E. 8, 138
- Josephson, Lennart 154
- Josephson, Ludvig 138
- Josephson, R. 151, 199
- Judinnan* (Halévy, F.) 187
- Julius Caesar* (Shakespeare, W.) 41
- Die Jungfrau von Orleans* (Schiller, F.) 48
- Kafka, F. 19, 20, 168, 186
- Kainer, L. 106
- Kayser, W. 187
- Kayssler, F. 94-97, 101, 102, 116, 175,
193, 194, 196
- Kean, Ch. 48
- Kesteren, A. 190
- Kindermann, H. 188
- King Lear* (Shakespeare, W.) 79, 188
- Kjellgren, A. 192
- Kjellgren, J.H. 46, 47, 188
- Klaar, A. 100, 194
- Kleist, H.v 49, 60, 189
- Konung Oidipus* (Sofokles) 25, 91, 187
- Kornfeld, P. 15
- Kotzebue, A. 48
- Kowzan, T. 61, 190
- Kraemer, V.v 86, 89, 192
- Krook, K. 200
- Kvam, K. 104, 106, 114, 195
- Kåge, I. 85, 131
- Källström, P. 195
- Kärleken till de tre apelsinerna* (Gozzi, C.) 41

- Ladyn av Worsley-Hall* (Birch-Pfeiffer, Ch.) 187
 Lagerkvist, P. 189
 Lagerroth, U.-B. 48, 55, 189, 190
 Lamm, M. 10-14, 18, 21, 24, 32, 33, 52, 118, 122, 186, 189, 197
 Landa, M. 96
 Landquist, J. 119-122
 Landström, E. 148
 Lange, S. 195
 Larsson, C. 77
 Laurin, C.G. 86, 113, 139, 196
 Leblanc, G. 83
 Leonardo da Vinci 47, 79
 Levertin, O. 185
 Liljecrona, T. 148
 Lind, G. 118
 Lindberg, A. 79, 191
 Lindberg, P. 56, 57, 103, 189, 190, 195
 Linde, E. 19, 20
 Lindh, I. 158
 Lindkvist, A. 80, 82, 83, 185
 Lindorm, E. 120, 138
 Linskog, C. 187
 Lindström, G. 10, 18, 21, 185, 186, 199
 Liver, C. 188
Livet en dröm (Calderon, P.) 42-44, 50, 60, 75
 Ljung, O. 155
 Ljungquist, J. 88, 89, 192
 Loos, Th. 97
 Lossen, L. 97
Love's Labour's Lost (Shakespeare, W.) 43
 Lugné-Poe, A. 51-53
 Lund, A. 198
 Lundequist, G. 83
 Lunin, H. 23, 24, 187
Lycksalighetens ö (Atterbom, P.D.A.) 48
 Löwenadler, H. 155

Macbeth (Shakespeare, W.) 41, 43
 Ma Chi-Yuan 50
 Mahler, G. 103
 Mallarmé, S. 51
 Malmquist, S. 103, 195
 Marcus, C.D. 194

Maria Stuart i Skottland (Björnson, B.) 187
Marie bebildelse 39
 Martin, K.H. 92
 Matejka, L. 190
 Melchinger, S. 193
 Meinhard, C. 98, 195
 Menander 35
 Mendelssohn, F. 12
The Merchant of Venice (Shakespeare, W.) 117
 Messer, W.S. 37, 187
 Meyer, M. 200
A Midsummer Night's Dream (Shakespeare, W.) 40, 42-44, 60, 75, 91, 103
 Milton, J.R. 21, 22
Das Mirakel (Vollmoeller, K.G.) 91
Le Mont Sauvage (Pixierécourt, G.) 188
 Molander, H. 77
 Molander, O. 117-153, 156, 160, 165, 167, 174-176, 197-199
Monna Vanna (Maeterlinck, M.) 83
 Montelin, G.M. 189
 Mortensen, J. 38, 39, 187
 Munch, E. 91, 106
Mutter Courage (Brecht, B.) 58
 Müssener, H. 27, 28
 Maeterlinck, M. 51, 52, 77, 83, 86-88, 190
 Möller, C. 197
 Mörk, L. 154
 Moesgen, H. 102

Natthärbärgen (Gorki, M.) 91
 Naumann, J.G. 47
 Neander-Nilsson, S. 136, 139
 Nelson, R.J. 188
 Nordensvan, G. 185
 Nordling, J. 81, 191
 Oberleitner, W. 188
Octavia 37
 Ollén, G. 19, 20, 120, 185, 187, 196, 200
Orestien (Aischylos) 25, 36, 91, 187

 Palme, A. 79, 81, 82, 167, 175
 Pasche, W. 193

- Paul, F. 186
 Pavis, P. 190
 Pawlo, T. 160, 161, 163
Peder Smed (Josephson, E.) 8
Peer Gynt (Ibsen, H.) 48, 92, 94, 189
Pelléas et Mélisande (Maeterlinck, M.)
 52, 77, 83
La Pellegrina (Bargagli) 45
 Pellegrino da Udine 44
Pericles (Shakespeare, W.) 41, 43
 Perlström, Å. 154, 162
Perserna (Aischylos) 37, 187
 Peterson, P.G. 144, 146
 Petterson, Hj. 165, 171
 Petterson-Berger, W. 198
 Picha, H. 101
 Pilick, E. 193
 Pirandello, L. 49, 188
 Pixérécourt, G. 48, 188
 Platon 35, 36, 45, 187
 Plautus 35, 37
 Polgar, A. 96, 193
 Pollak, M. 148
Il Pomo d'oro (Cesti, M.A.) 45
 Powell, J. 32
Prinz Friedrich von Homburg (Kleist, H.)
 49, 60, 189
Prometheus (Aischylos) 36, 187
 Prüzelius, G. 158, 171
 P'u Sung-Ling 50
 Pythagoras 35
 Poensgen, W. 193

 Rabenius, O. 195
 Radziwill, A.H. 79
 Raimund, F. 48, 99
 Ranft, A. 83
 Reinhardt, M. 14, 25, 91, 94, 98, 99,
 101-119, 143, 165, 176, 193, 195, 196
 Reznicek, E.N. 102, 103
Rhesus (Euripides) 187
Richard III (Shakespeare, W.) 41
 Richter, A. 35, 38, 187, 188
 Ring, H. 46, 188
 Robertson, E.G.R. 47, 79
 Robichez, J. 51, 189
 Rolland, R. 26

Rosmersholm (Ibsen, H.) 52, 77
 Rühle, G. 92, 93, 98, 193, 194
 Rydqvist, O. 146, 148
 Röder, C. 195

 Salfner, H. 97
 Sartorius, E. 16, 17, 41, 60, 188
 Saylor, O.H. 193
 Schering, E. 91, 104
 Schiller, F.v 48, 55
 Schlenther, P. 93, 193, 194
 Schmid, H. 23, 186, 190
 Scholander, S. 80
 Schyberg, F. 135
 Schück, H. 188
 Sedlacek, P. 186
 Selander, S. 136-138, 140, 141, 144, 145
 Seneca 37
 Serlio 44, 46
Sex roller söker en författare (Pirandello, L.)
 153
 Shakespeare, W. 16, 17, 35, 41-44, 47,
 48, 55, 91, 92, 188
 Shen Chi-Chi 50
 Siwertz, M. 140, 198
 Siwertz, S. 142
 Sjögren, H. 154, 155, 170, 199
 Sjöstrand, P. 171
 Skawonius, S.E. 119, 120, 136, 137,
 140, 144, 146, 197
 Skogberg, G. 120
The Sleeper awakened 42
 Smith, E. 196
 Sofokles 187
Der Sohn (Hasenclever, W.) 15, 92
 Sorge, R.J. 15, 91, 92, 103
 Sprinchorn, E. 186
 Staaf, P. 79
Staten (Platon) 45
 Stearns, J.B. 187
 Steene, B. 30-32
 Steffens, W. 193
 Stein, E. 106
 Steinbeck, D. 189
 Stern, R. 189
 Sternaux, L. 194
 Stiller, M. 103

Stockenström, G. 29, 30, 34
 Strandberg, J.-O. 167-173, 175
 Strååt, H. 155, 156, 158, 159
 Ström, K. 103, 195
 Struwe, J. 188
 Sundström, F. 146, 150, 162, 171, 176
 Swedenborg, E. 29, 34
 Svennberg, T. 85
 Svensson, G. 143, 144, 149
 Sylwan, K. 158
 Syrén, G. 190
 Szondi, P. 22, 23, 39, 188
 Söderberg, D. 160
 Söderberg, H. 78, 82
 Söderman, S. 108, 192, 196
 Söderström, G. 77, 190, 191

Tallroth 197

The Taming of the Shrew

(Shakespeare, W.) 40, 42-44

Taub, H. 18, 19

Taube, A. 173

Teje, T. 121, 131, 133, 134, 150, 175

The Tempest (Shakespeare, W.) 42-44,
55, 56, 60, 75, 188

Terentius 35, 37

Thérèse Raquin (Zola, E.) 51

Thimig, H. 102, 195

Thoor, A. 160, 173, 200

Tidblad, I. 150

Tieck, L. 8, 48

Titunik, I. 190

Toller, E. 17, 92

Tolstoi, L. 99

Torelli, G. 46, 188

Torsslow, S. 48, 134, 189

Der Traum ein Leben (Grillparzer, F.)
17, 49, 50, 60

Triesch, I. 100-102, 175

Trojanerna (Euripides) 37

Tusen och en natt 42

Törnqvist, E. 31, 32, 160, 200

Ubersfeld, A. 189, 190

Uddgren, G. 88, 192

Wagner, R. 51

Wahl, A. de 142

Wahlgren, H. 25, 88, 89

Wahlund, P.-E. 199

Waldekranz, R. 188, 191

Die Walküre (Wagner, R.) 79

Die Wandlung (Toller, E.) 92

Warburg, K. 8, 185

Vasari, G. 45

Wegener, P. 106, 107, 109, 111, 112, 176

Weisstein, U. 193

Welcher, G. 109

Wendriner, K. 189

Wettergren, E. 119, 144

Who is afraid of Virginia Woolf?

(Albee, E.) 153

Wiesner, A. 188, 189

Wigert-Lundström, H. 196

Wiingaard, J. 190

Wilhelm Tell (Rossini, G.) 187

Williams, R. 21, 22

Winds, A. 97

Winge, O. 197

Winnerstrand, F. 139

The Winter's Tale (Shakespeare, W.)
43, 188

Wirsén, C.D. af 185

Vitruvius, 44

Witte, K. 95

Vogelweith, G. 186

Voigt, J. 188

Voltaire, F.M.A. 50

Vos, M. 160

Woyzeck (Büchner, G.) 92, 153

Vägen till Hantan (Shen Chi-Chi) 50

Zampa (Hérold, L.J.F.) 187

Zern, L. 157, 200

Zilliacus, E. 187

Ziomek, J. 190

Zola, E. 51

Åhman, S. 88

Åkerhielm, H. 199

Årlin, G. 154-159

Oehlenschläger, A. 48

Öhman, C. 18, 24-27, 33, 186, 187,
191, 192

Österling, A. 118, 120, 121, 133

Strindbergs drömspelsteknik – i drama och teater

Att Strindberg med sin "drömspelsdramatik" revolutionerat det moderna dramat och den moderna teatern är ett konstaterande som ofta förekommer – inte minst i internationella sammanhang. I dramer som *Till Damaskus*, *Ett drömspel* och *Spöksonaten* framstår den fiktiva verkligheten ibland som drömartad, som en dröm. Men hur skapas då denna drömsämning i dessa dramer och i uppsättningar av dem på scenen? Det är den huvudfråga som Richard Bark försöker besvara i denna bok.

Efter en genomgång av vad Strindbergsforskningen haft att säga om Strindbergs drömspelsteknik görs en teaterhistorisk översikt över drömmar på scenen alltifrån Aischylos till symbolisterna. Därefter analyseras drömspelsscenerna i *Till Damaskus I*, *Ett drömspel* och *Spöksonaten*. Slutligen presenteras tolv uppsättningar av dessa dramer alltifrån urpremiärerna vid sekelskiftet till produktioner i våra dagar i avsikt att se hur regissörer, scenografer och skådespelare gått till väga för att skapa drömsämning på scenen. Här förekommer alla de banbrytande uppsättningarna, gjorda av regissörer som Emil Grandinson, Rudolf Bernauer, Max Reinhardt, Olof Molander och Ingmar Bergman.

Boken är rikt illustrerad med ett delvis unikt bildmaterial.

Omslagsbild: Slutscenen i Olof Molanders uppsättning av *Ett drömspel* på Dramaten 1935.